

شهريات

أنتم على حق ... ولكن ...

هذا المقال المسيء والسبىء من غير أن تحقق وتدقق في ما أوردته من معلومات ...

ولا شك في أن المزالي ، حين يولي هذا الأمر اهتمامه الكلي ، إنما يصدر في ذلك عن الإيمان بضرورة التضامن والتواصل بين المثقفين العرب ، إيماناً منه بوحدة الثقافة العربية والامة العربية .

ومع ذلك ... فليسمح لنا الزميل المزالي أن نعبّر عن المنا واستيائنا من مقال نشر في العدد نفسه من « الفكر » بعنوان « مقومات الشخصية التونسية » بقلم أحمد خالد يتحدث فيه حديثاً طويلاً عما دعاه « الامة التونسية » .

يقول الكاتب : « وإذا قلنا الشخصية التونسية ، فانا نعني انتسابنا الى امة تسمى الامة التونسية المعتزة بكيانها المستندة الى مقومات خاصة » .

ويقول : « ما أمكن للشعب التونسي أن يصبح امة على حدة الا لانه أثبت نفسه كمجموعة تاريخية من الناس تتوفر فيهم شروط خمسة : أنهم يتكلمون لغة مشتركة هي اللغة العربية ولهم تاريخ مشترك وتراث نفسي مشترك ويعيشون على أرض واحدة ولهم مصالح اقتصادية مشتركة » .

اننا نلاحظ هنا ان الكاتب لم يسجل عروبة تونس الا في مضمار اللغة . اليس التاريخ المشترك والتراث المشترك عربيين ؟ والارض التونسية والمصالح الاقتصادية المشتركة ، أليست عربية هي كذلك ؟ واذن ، فما دامت هذه المقومات كلها عربية ، فلا شك في ان انتساب الشعب التونسي انما هو الى الشخصية الاوسع والاكثر تمثيلاً ، وهي الامة العربية . وهذا هو المفهوم الذي تؤمن به الشعوب العربية كلها وتطمح الى تحقيقه وتعمل في هذا السبيل ، ولو كان بعض الحكام يناهضون هذا الطموح !

اننا لا ننكر « وجود ثقافة تونسية متميزة بشخصيتها في خصائصها ونوعيتها عن الثقافات العربية والاسلامية الاخرى ... » كما يقول الكاتب ، ولكن هذا « التميز » انما هو « في داخل » الاطار الكبير ، اطار وحدة الامة العربية ، تميز - في - الوحدة ، وليس خارجها ...

ان تونس « جزء » من الامة العربية التي هي « الكل » ، ولا يمكن للجزء ان يكون كلا ، الا اذا شاء ان يتنكر لهذا الكل ، كما هو شأن دعاة « الامة اللبنانية » الذين يريدون أن يجعلوا شخصية لبنان شخصية تامة

في عدد نيسان الماضي من الزميلة التونسية « الفكر » مقال افتتاحي بقلم مديرها المسؤول الصديق الاستاذ محمد مزالي، عنوانه « وظلم ذوي القربى ... » يناقش فيه « كتابات بعض المثقفين المشرقة » الذين ينسب كل واحد منهم الى قطره « رسالة تاريخية ويعتبره مؤهلاً - دون سواد - فكراً وحضارياً لحل أزمة الفكر القومي واناثة سبيل البلدان العربية الاخرى، من دون أن يكلف نفسه مشقة التعرف الى الاقطار العربية الاخرى ، وخاصة في بلدان المغرب العربي الكبير التي ظلت في الماضي مهضومة الجانب بسبب عقدة التفوق لدى الكثير من الكتاب والدارسين في المشرق ... » .

وقد وجدت الاستاذ المزالي محققاً في مناقشة عبد العزيز الدسوقي الذي يظهر نزعة شوفينية في حديثه عن مسؤولية مصر في حل أزمة الفكر القومي ... ولكن ما يقوله الكاتب التونسي هشام جعيط من ان « تجديد الفكر العربي لن يأتي من المشرق ، بل من هذا المغرب الممزق » ، لا يقلل شوفينية وتحيزاً ، وهو ما اشار اليه ضمناً المزالي نفسه حين قال : « ومع ذلك ، فنحن متمسكون بالتواضع العلمي ومؤمنون بأن شرف تجاوز أزمة الفكر العربي الاسلامي سيناله كل العرب الاصليين ايا كان منبتهم .. » .

كما ان المزالي كان على حق في التعبير عن المله ومرارته لما كتبه عبد الرحمن سلامة في عدد كانون الثاني من مجلة « الموقف الادبي » السورية عما يستفاد منه موت اللغة العربية في المغرب العربي ، وانتشار الشعوذة انتشاراً غربياً تشجع عليه السلطات نفسها ، و « انتشار البغاء والمناجزة بالجنس بشكل يفوق أوروبا نفسها » .

نقول ان مدير مجلة « الفكر » كان على حق في شجب هذه الكتابة ، لانها لا تستند الى أية مراجع او مصادر موثوق بها .

اننا نشاطر الاخوان التونسيين المهم لهذه التهجومات التي ليس من شأنها الا ان تضعف اواصر التضامن بين الشعوب العربية ، وتعطي « الانعزاليين » في المغرب سلاحاً يستعملونه في الدعوة الى الحياد والانفصال عن سائر اقطار الوطن العربي .

وقد كنا نربأ بالزميلة الدمشقية «الموقف الادبي» ، مجلة « اتحاد الكتاب العرب » في سورية ، ان تنشر

« المستقبل العربي »

تحت شعار « وعي الوحدة العربية - وحدة الوعي العربي » ، صدرت أخيرا في بيروت مجلة جديدة هامة يرأس تحريرها الكاتب القومي المعروف الأستاذ أنيس صايغ ويشرف عليها « مركز دراسات الوحدة العربية » الذي يضم مجلس أمنائه نخبة من المفكرين والحدويين العرب .

وقد جاء في افتتاحية العدد الاول بأن المجلة « تؤمن بأن المستقبل للعرب ، وأن المستقبل في الوحدة ، وأن العرب هم الوحدة ، وأن العرب هم المستقبل » .

و « الآداب » التي يقود خطاها الهدف نفسه ، على الصعيد الأدبي ، ترحب بالزميلة « المستقبل العربي » وتتمنى لها الرواج الذي يستحقه نبل غايتها وجدية وسيلتها لبلوغ هذه الغاية .

خصوصا وانها المرة الاولى التي يطرح هذا الموضوع بالذات ، ومن الزاوية التي ننطلق منها » .

انه يعترف هنا بأن الخطورة تأتي من طرح المسألة للمرة الاولى » . ومع ذلك ، فما هي العدة التي اتخذها لتفصيل مبررات هذه التهمة ؟ انه يتابع قائلا :

« ولعلنا لا نخفي سرا ، اذا قلنا ، اننا منذ اكثر من عشر سنوات ، قلما وجدنا في مجمل نتاج الشعر الحر ، الذي ينشر في الدواوين أو الصحف والمجلات ، أي تنوع أو تقدم أو جديد ، سواء عند الرواد أو المخضرمين أو الشباب ، ويمكن بكل سهولة ، ومن دون أدنى حرج ، أن تقطع مقاطع لشعراء مختلفين ، ومن مراحل شعرية مختلفة ، وتجري عليها عملية « مونتاج » بسيطة ، ليتبين لك انه لا فوارق تذكر بين مجمل ايقاعات هذه المقاطع أو حركاتها أو بناها ، فكان كل الشعراء الذين يعتمدون الشعر الحر اليوم باتوا يكتبون قصيدة واحدة مع بعض التنوعات المختلفة . وهذه الناحية ، تطمس بوضوح الخصوصية والتميز ، وتحول الشعر الى فن مشاع مقتلع عن عمق التجارب الخاصة والمناخات الخاصة » .

هكذا يطلق الكاتب آراءه خبط عشواء : منذ عشر سنوات (لماذا عشر سنوات بالضبط ؟) لا يجد الكاتب (وهو لا يخفي سرا في ذلك !) أي جديد عند أي شاعر ينتمي الى أي جيل : كلهم يكتبون قصيدة واحدة ، محمود درويش يكتب مثل خليل حاوي ، وسعدي يوسف مثل احمد عبد المعطي حجازي ، ومحمد عفيفي مطر مثل امل دنقل ، ومحمد علي شمس الدين مثل - التهمة على الصفحة ٨ -

مستقلة عن شخصية الامة العربية ككل . وكذلك يفعل دعاة الفرعونية في مصر .. ولكنها كلها دعوات باطلة ، لانها انما هي تنكّر للواقع الحالي . الواقع « العروبي » الذي لا يستطيع أن يفرّق بين هموم الشعوب العربية ومطامحها ومصالحها ، وهي تنكّر للماضي والتراث والتاريخ ، وتنكّر للمستقبل الذي لا يمكن أن تصنعه الا « الارادة العربية المشتركة » وهي ارادة الوحدة العربية .

نموذج للنقد اللامسؤول

لمجلة « المستقبل » اللبنانية ، التي تصدر بالعربية في باريس ، مراسل في بيروت هو : بول شاوول . ومن يتابع رسائل هذا الكاتب يجد انه قد نصب نفسه ، منذ فترة ، حكما في شؤون الثقافة العربية والمثقفين العرب ...

ولكن المشكلة - والمصيبة معا - ان هذا القاضي يصدر احكامه بلا حيثيات ولا مبررات ، مما يدل على انعدام حس المسؤولية لديه !

وساختار هنا نموذجين من هذه « الاحكام » التي يطلع بها علينا أسبوعيا .

النموذج الاول هو الذي كتبه في العدد ٥١ من « المستقبل » بتاريخ السبت ١١ شباط الماضي تحت عنوان « احتضار الشعر الحر » ، وجاء فيه قوله :

« الى أي مدى ما زال الشعر الحر ، أو ما يسمى نظام التفعيلة ، قادرا على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة ؟ (...) هل استنفد ايقاعاته بحيث صار اعتماده ضربا من التكرار والاجترار ؟ هذه التساؤلات أصبحت ملحة وتتطلب في الرد عليها تفهما جذريا وجديدا لحركة الشعر الحديث في علاقتها بمختلف الظروف التي تتحرك فيها ، منذ جبران وحتى أيامنا هذه ، وهذا التفهم لا بد وأن يقترن بجراحة تخترق مجمل اشكال الجمود والردة أو عمليات التشبث الاعمى بالتراث والتوقع في بعض اطره الجاهزة ... » .

ولا شك في ان طرح الموضوع بهذه الصيغة الاستفهامية ، معناه التشكيك في قدرة الشعر الحر على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة ان لم يكن نفي هذه القدرة أصلا .. ومع ذلك فما معنى أن يكون « اعتماده (أي الشعر الحر) ضربا من التكرار والاجترار ؟ » اعتماده من قبل من ؟ وكيف يكون هذا الاعتماد بذاته تكرارا واجترارا ؟

ومع ذلك ، فيبدو ان الكاتب أحسن ، وهو يطلق ذلك الحكم غير الموضوعي ، بأنه يقول شيئا خطيرا ، فاذا به يردف قائلا :

« ولعل خطورة هذا الموضوع تكمن أولا وأخيرا في مواجهة هذه المشكلة وبالتالي في امكانية طرحها طرحا موضوعيا يبتعد عن الاساليب الذاتية أو الديمغوجية ،

لغة الضاد لألف "عسايمي"

بقلم الدكتور
جبرائيل جبّور

« أوردتها سعد وسعد مشتمل
ما هكذا يا سعد تورد الأبل »

أسمي غير شارل مالك تخصص بالفلسفة والاجتماع
ليستطيع أن يعبر عن أدق الفكر الفلسفية باللغة العربية
الفصحى . بل اني لم أر للاخير حتى الآن اثرا فكريا
باللغة العامية اللبنانية التي يجيدها على كثرة ما له من
المقالات والمحاضرات والكتب في الفلسفة والسياسة
والاجتماع . واستمر السائل يسأل وأنا اجيب ، ونشر
ذلك الحديث منذ عشر تماما في مجلة تحمل اسم
« بروق ورعود » .

وتلاحظون قبل كل شيء اني لم أنكر على العامية
لمجرد انها عامية قدرتها على التعبير عما يشاء صاحبها
اذا كان في الوقت نفسه ملما بما يريد أن يعبر عنه من
علم أو فلسفة أو أدب أو فن ولو عن طريق لغة أخرى
تعلمها . ولكنني لم أر داعيا الى العدول عن الفصحى
الى العامية .

وكنت أود لو كنت اطلعت قبل هذه الامسية على
ما قاله الاخ الزميل سعيد وما ذكره من اسباب محاولا
تأييد دعوته للعدول الى العامية كي أرد عليها ، ولكنني
سأحاول ذلك في اثناء حديثي أو في آخره اذا اقتضى
الامر ، واكتفي هنا بعرض ما أراه مقنعا لرفض هذه
الدعوة التي لا أرى مبررا لها .

ولعل أول شيء يجب أن نلتفت اليه في هذا
اللقاء هو الاتفاق على تحديد الغاية من اللغة . هل الغاية
هي أن نفهم ما يقوله غيرنا لنا حين يتكلم أو يخطب
وحسب ؟ أم انها تتمعدى ذلك الى أمور في حياتنا
الفكرية والاجتماعية والقومية ؟ والشئ الآخر الذي أود
أن ألفت اليه هو انه ليس من الضروري أن تتفق كل
اللغات في هذا الامر ، فان بعض ما يصدق في بعض
اللغات من الاثر الذي لها في نفوس أصحابها عند بعض
الامم يختلف عما نرى في بعضها الآخر . ولزيادة الايضاح
أقول ان الشعوب السامية وبخاصة العرب هم أكثر
الشعوب تأثرا بوقع اللفظة وسحر الكلمة حتى قالوا :
« ان من البيان لسحرا » . ماذا أقول ؟ لقد قدّس
الساميون الكلمة وعبدوها واعتبرها بعضهم وحيا من
الله لقته الملائكة وجبريل بدوره نقله شفويا للنبي الرسول .
فصار وقعها في مسامعهم وبخاصة مسامع العرب منهم
يهز العواطف والنفوس . ولو اتسع المقام لذكرت لكم
مواقف خطابية في التاريخ العربي كانت أوقع سلاح في
دفع الجماهير الى الغرض الذي يريده الخطيب وكذلك

كان ذلك منذ عشر حين جاءني احد الادباء وطلب
مني حديثا لمجلة يريد اصدارها ، وقال انها أسئلة
القيها عليك وأود الإجابة عنها . قلت : تفضل ! ومن
الغريب ان السؤال الاول كان : هل في رأيكم ان دعوة
سعيد عقل الى احلال اللغة العامية اللبنانية محل اللغة
العربية الفصحى في وسعها لو اخذ بها ان تطبق عمليا
في الفلسفة والعلوم فضلا عن الادب ؟

ولعله يرضي أخي الاستاذ سعيد ان يعلم انسي
اجبت السائل : « لست أرى ما يمنع العامية سواء
اكان الداعي اليها سعيد عقل أو غيره من أن تكون قادرة
على التعبير عن المعاني الفلسفية أو العلمية أو عن
الخواطر الادبية . ومرد الامر في رأيي هو العالم أو
المفكر أو الكاتب نفسه . فاذا كان متمكنا من علمه أو فنه
استطاع أن يعبر عنه باللغة التي يجيدها ، أعجمية كانت
أو عربية ، وعامية كانت أو فصحى » .

ولم ابد عندها اي تحفظ لا من حيث ضالة
مفردات العامية اذا قيسست بالفصحى ولا من حيث تحديد
معنى اللبنانية . وقد لاحظت من وجه السائل انه بدا
عليه شيء من الاستغراب . ثم أثار القضية من زاوية
أخرى . وهي : هل من داع الى العدول عن الفصحى
الى العامية ؟ وأجبتة بلا ، وقلت : أقولها بصوت عال
وأكتبها بحرف بارز كبير . واذا كان بعض الناس
يزعمون ان الفصحى عاجزة عن التعبير عن الفكر أو
الفلسفة أو العلم فالرد على ذلك الزعم هو ان العجز
ليس في اللغة الفصحى بل في بعض أصحابها . ولكي
لا يتبادر الى ذهن السائل اني أغمز من قناة أخي سعيد
لانه ذكر اسمه أو اقصد عجز بعض الدعاة الى العامية
تابعت الكلام وقلت له : وأنا أضمن لك ان سعيد عقل
نفسه لقادر ان يعبر حين يشاء عن أدق الخواطر الادبية
والفكرية ، وان شخصا مثل شارل مالك وكان يمكن أن

القول نفسه في الشعر واثره في نفس العربي . يدخل
الاخطل الشاعر النصراني وفي عنقه سلسلة ذهب فيها
صليب ذهب ولحيته تنفض خمرًا ، يدخل على الخليفة
المسلم عبد الملك بن مروان وينشده شعره :
خف القطين فراحوا منك أو بكروا

وازعجتهم نوى في صرفها غير

فيهتز عبد الملك في مجلسه طربا ويامر غلمانہ
بغمر الاخطل بالخلع والجوائز ويقول : ماذا يا اخطل ؟
اتريد أن ينادى في الآفاق أن لكل قوم شاعرا وان شاعر
بي أمية الاخطل ؟

ولا اغالي اذا قلت ان كثيرا من الفناء الذي كان
يستهو الجماهير العربية في عصورها المختلفة وفي
حواضرها المختلفة في كل البلاد العربية وبخاصة اليوم
في لبنان هو الفناء الذي وضع بشعر بليغ في العربية
الفصحى سواء اكان من شعر شوقي أو من شعر الاخطل
الصغير أو غيرهما ، وأم كلثوم نفسها التي ملأ صوتها
الدنيا في عصرها وشغل الناس كانت في انشادها تنال
الاعجاب الأكبر حين تغني الشعر الفصيح ، ومثلها محمد
عبد الوهاب ، وبخاصة حين يكون القول بليغا وله وقع
عظيم . واني اذكر غناء أم كلثوم مثلا في أبيات من
قصيدة شوقي في ذكرى المولد التي مطلعها :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا

لعل على الجمال له عتابا

وأذكر انها حين تبلغ قوله :

وعلمنا بناء المجد حتى

أخذنا امرة الارض اغتصابا

وما نيل المطالب بالتمني

ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

كيف كان ينفجر الجمهور تصفيقا وهتافا يدوي
الى عنان السماء .

وما لي اذهب بعيدا وبالقرب من هذا المنتدى
نفسه من يهزني صوتها أكثر من صوت أم كلثوم : نجمة
لبنان فيروز - ولكن على تقديري واعجابي بالصوت
الملائكي الذي يتسامى في حنجرتها فاني أزعج انها حين
تنشد غنائها بشعر في اللغة الفصحى كفنائها مثلا في
شعر سعيد عقل نفسه :

من أين يا ذا الذي استسمته أغصان

من أين أنت فدالك السرو والبان

وتبلغ :

لي صخرة علقت بالنجم اسكنها

طارت بها الكتب قالت تلك لبنان

فان الهزة التي تعروني والطرب الذي يغممني كما
لست أشك انه يغمر كل من يسمعها ويحب لبنان
سأهم فيهما ، كما أحسن أنا نفسي ، سعيد عقل بشعره
الرائع بالعربية الفصحى ، ولا أظنه لو استعار لهذه

المعاني نفسها عامية ما حتى من السماء كان يمكن أن
تضاهي وقع هذه الابيات مقرونة الى صوت فيروز .
اسمعوا قوله : « هنا على شاطئ أو فوق عند ربي » ،
وكيف تصوغها يا أخي سعيد بالعامية : « هون عالشاطي
أو فوق عالتلال » ؟

ولا يظن أحد ان سعيدا لا يجيد الشعر الا اذا
تغنى بأمجاد لبنان . فان له في النشيد الذي وضعه
لجمعية العروة الوثقى في تمجيد العرب ولفتيم ما
لا يبلغه هو نفسه لو شاء أن يضع مثله بالعامية اللبنانية
ايا كانت زحلية أو شويرية أو كسروانية أو طرابلسية
أو شوفية :

للسور ولنا الملعب

والجناحان الخضيبان بنور - العلى والعرب

ولنا القول الابي والسماح اليعربي

ولنا هز الرماح في الفضوب الشمس

ولنا زرع الدنا قيبا زرق السنا

ولنا سهلة الخيل من الهند الى الاندلس

لا بني الدهر من كتبناه سطورا

يقرا النور حيث حط الحافر المهر

والغد ...

ركبنا الموسوق عزما ومنى

طاويا عن جانبيه الزمنا

خذه من انملنا ... أمة تبني وملكا يخلد

زعمت سيدة أحترمها وهي من دعاة العدول الى
العامية ، ان اللغة المحكية توفر نصف الوقت عادة على
مستخدميها . وقالت : لناخذ جملة عادية ١٢ مترا =
مقاطع في اللغة المحكية وتمثل تقريبا ما تمثله الكلمات
نفسها بالفصحى ، وهذا يعني ان كتابا باللغة المحكية
من مئة صفحة يكون من مئتي صفحة لو كتب بالفصحى .
ثم قالت : لنحسب كم سنوفر على انفسنا من الوقت
ومن المصروف المادي والعناء لو اعتمدنا لغة حية (تقصد
العامية اللبنانية) .

وانا اتحدى السيدة نفسها ان تكتب لي هذا
النشيد بلغة محكية بأقل من هذه الكلمات ، هذا عدا
ان استشهادها بعبارة من كلمتين وفيها عدد مركب
لا يصح في بحث علمي للمقارنة . زد على هذا ان مقاطع
العبارة في الفصحى لا تبلغ ثلاثة اضعاف او حتى ضعفي
المحكية كما زعمت . ولكني حاولت التوسع في هذه
النظرية فاخترت سورة من القرآن الكريم وهي سورة
الفيل مترجمة الى ثلاث لغات : الفارسية والانكليزية
والفرنسية ، وعددت كلماتها مع البسطة فكانت في
الفارسية ٤٨ وفي الفرنسية ٦١ وفي الانكليزية ٦٧ ،
بينما هي في العربية ٢٧ : « ألم تر كيف فعل ربك
بأصحاب الفيل ألم يجعل كيدهم في تضليل وأرسل
عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم
كعصف مأكول » . وقد حاولت جهدي ان اضعها بعامية

في كلمات اقل أو مقاطع اقل فلم استطع : وبلغ عدد المقاطع في العربية ٦٦ وفي الفارسية ٧٦ وفي الانكليزية ٧٤ وفي الفرنسية ٨٥ .

واخذت عبارة واحدة من سورة أخرى للتدليل على ان عبارته صغيرة لا تكفي للمقارنة وقرأت « يوم نبلى السرائر » : فاذا ترجمتها الانكليزية تبلغ عشر كلمات والفرنسية ٧ كلمات والفارسية مثلها ٧ كلمات ، لكنها في الفصحى ثلاث .

وما لي اذهب بعيدا ، ساعدت في ترجمة كتاب « تاريخ العرب » لفيليب حتي من الانكليزية وطبعت الترجمة فكان مجموع سطور الترجمة العربية نحو ٢٣ ألفا بينما سطور الاصل الانكليزي تزيد على ٣٢ ألفا . ولم يكن فرق في عدد الكلمات في السطر اكثر من كلمة واحدة . كذلك قابلت ترجمة الكتاب المقدس صفحات وسطورا ومعدل كلمات فكانت النتيجة نحو تسع مئة ألف في الانكليزية واقل من ست مئة في العربية . وأعود الى امر اللفظة فأرى ان اللفظة هي الاساس ، وهي لا تكون منعزلة في مدلولها بل لها مشاركة فعليه نسي تفكيرنا وعواطفنا واحساساتنا .

نحن نستعين باللفظة حين نفكر ليفهم بعضنا بعضا ، ولا نستطيع ان نعرض الاشياء على انفسنا الا بقالب هذه الالفاظ التي تعلمناها فنتتقي ما يروقنا للتأثير على السامع أو القارئ وللحصول على الرضى النفسي في بلوغ مآربنا الفكري أو الادبي أو القومي . فاللغة اذن ليست أداة للتفاهم والتداول والتعاون والتعامل الاجتماعي وحسب وانما هي أيضا أداة نستعين بها لبعث الحركات والفتن والثورات ولبناء القوميات وتهديمها وتحرير الشعوب واستعبادها وللبحوث العلمية وانماؤها . ولست أرى كيف تستطيع العامية اللبنانية ان تجاري الفصحى في أي من هذه المواقف كلها .

سارت العامية : على وجه عام ، في كل الاقطار العربية مع الفصحى وعاصرتها احيالا طويلة اقتصر شأنها فيها على الحديث في الحياة العادية وبعض الفنون الشعبية ، ولم تستطع ان تتغلب عليها أو تحل محلها حتى في الاقطار التي غلبت فيها العناصر العجمية . وحتى في الاندلس حين أخذت العامية تظهر بعض قرونها في الشعر الموشح فان هذه القرون ما لبثت ان تكسرت امام الموشح الفصيح الذي هو في البليغ منه تطور من الشعر العربي الفصيح . وماتت العامية وعاش الموشح حتى اليوم .

واذا اعتبرنا عدد المفردات في الفصحى وفي العامية أدركنا غنى الاولى وتفوقها بما لا يقاس ، وكذلك قل في التركيب والجمال وفي اساليب البلاغة وفي الاستعارات والمجازات والتشابه وما اليها من ضروب البيان .

انا لا ازمع ان العربية الفصحى بلغت الكمال ولهذا فيجب ان لا تتغير أو انما يجب ان تطبق في كل فروع الفنون والحياة الشعبية ، ولكنني اذهب الى انها جابهت مثل هذه الحالة التي تجابهها في هذا العصر ازاء الحضارة الجديدة حين احتكت الامة العربية بحضارات الامم التي اتصلت بها قبل الاسلام وبعده مغلوبة وغالبة من آراميين وأحباش وفرس وروم ، واستطاعت ان تكيف نفسها بعدما كان اصلها لغة قوم بداءة ، وان تتطور بحيث لم تعجز عن التعبير عن الفكر الفلسفي أو العلمي ، بل ان اكثر العلماء الاعاجم انفسهم بعد الاسلام لم يعبروا عن الفكر والفلسفة الا بها فأغنوها واغنتهم ، بفضل تمكنهم من علوم اقوامهم وفلسفتهم وبفضل مرونة اللغة العربية التي اقتبسوها من اهلها وبفضل ابنتها المتينة واشتقاقها واتساق اقيستها وحسن تركيب جملها . فلا مفرداتها قاصرة ولا تراكيبها عاجزة عن اداء اجل المعاني واعقدها اذا اردنا ذلك .

وهذه معاجمنا تحوي من حيث المفردات العلمية العربية والمعربة ما يوازي ما في معاجم أي لغة راقية أخرى . وانما تستطيع ان تقتبس ما تشاء من المفردات بشكلها أو بشيء قليل من التحوير كما فعلت في قديمها . استعارت من شقيقاتها الساميات وغيرها كثيرا من المفردات التي احتاجت اليها . عربتها وتبنتها وعينت بها .

فمن الحبشة استعارت ألفاظا دينية ودينية لم تكن تعرفها ، منها حواريون ومنافقون وناقق وفطر ومنبر ومحراب ومصحف وبرهان ومشكاة وسكة وخوخة وبغل وتاريخ وغيرها . ومن الفارسية أخذت قبل الاسلام وفي أوله اصطلاحات في الادارة مثل : ديوان ورزق وفرسخ وتاج ومرزبان ودهقان ، وفي الامور المتعلقة بالدين كلمة دين نفسها وجناح ومجوس ونيروز وفردوس ، وفي غير ذلك كلمة فيل وجاموس ومسك وديباج واستبرق وصنج وابريسم وطيلسان وقمط وسراج وخندق ، هذا عدا عشرات أخرى عربت مثلها في العصر العباسي وبعده . ومن الارامية وساطتها ، ولا سيما قبل الاسلام ، حين كانت اللغة الارامية على اختلاف لهجاتها سائدة في فلسطين وسوريا وبيسن النهرين وبعض العراق أخذت أسماء كثيرة من النباتات التي لم تعرف في الجزيرة من قبل ، وكثير من غير النبات مثل رمان وزيت وخمر وكبريت ومرجان وبلور وسم وباب وقفل وزجاج وكيس وسكين وسيف وخاتم وفي الفاظ الادارة : سلطان وامة وعالم ومدينة وسوق وقسطل وسبيل وساعة وكتب وكتاب وقرأ ونقطة وصورة وتفسير وتلميذ ، وفي امور الدين رحمان وقيوم وسكينة وفرقان وملاك وصلتي وصام وتاب وزكي وكفر وصلب وصليب وعيد وزنديق ودجال : وهناك الفاظ اكدية دخلت في الارامية واستعارتها

الأولاد على القراءة في كتبها العربية مما يوافق أمزجتهم وعقولهم . أن اللغة تنهض بدورها معهم وتنطوّر بنظورهم وتصبح لغة حياتهم وعلمهم وتفكيرهم فيعبرون بها حين يتكلمون أو يكتبون عما في نفوسهم وعقولهم ، ويصوغون بها ما يعرفون أو يخترعون . ويكون إذا كتب باحث علمي في موضوع ما بهذه اللغة . يعرف أن وراءه في أمته قراء متعلمين كثيرين ، وعندئذ يشعر مثل هذا الباحث العالم بالرضى عن نفسه وعمله ، وتقنى اللغة بدورها وتعزز ، وتشعر الأمة بالكرامة والفخر بأن أبناءها يساهمون مساهمة أصيلة في بناء الحضارة .

ولا أنسى في هذه المناسبة أن أؤكد قيمة تراثنا الأدبي والفكري والتاريخي في اللغة العربية الفصحى ، وأن أشدد على حرصنا على حفظ الصلة به التي ستنقطع إذا جنحنا إلى العامية . فهناك ألوف الكتب التاريخية والعلمية والأدبية ومئات الدواوين الشعرية المطبوعة ، ولا يزال ألوف من الكتب الخطية في الدنيا لم تنشر بعد ومنها ما لا تزال مضامينها مجهولة حتى اليوم ، وكيف تقطع صلتنا بهذا التراث الفني . الذي كان بعضه أساس النهضة الأوروبية التي نتمسك بأذيالها اليوم - بل لولا اللغة العربية لما عرف قسم من فلسفة اليونان وعلمهم ولا من علوم الرياضيات في فروع الحساب والجبر والمقابلة بحيث لما ألغوا فيها نقلت بعد ذلك من العربية إلى اللاتينية وعلمت في جامعات أوروبا كما يعرف الجميع . حتى الأرقام التي أخذناها عن الهند نقلها عنا العرب ودعاها أرقاما عربية واحتفظوا بأشكالها . كانت هذه الفصحى نفسها واسطة نقل تلك الحضارة بفروعها المختلفة . ولسنا كالأتراك الذين لم تكن لهم حضارة ولا تراث ، بحيث نعدل إلى الحرف اللاتيني ونعود إلى أمية أشد وأدهى .

واعرضوا أهم اللغات الأجنبية التي تفرعت عن اللاتينية لتروا أثر العربية في كثير من مفرداتها ولا سيما في الكلمات التي يبدو بها اللون الحضاري . فكلمة الجبر والكحول والمناخ والعود والكيمياء وصفر وجلاب ورب وشراب وصداق وكحل والانبيق والقلي ورهيج الفار وتوتيا وسكر وقهوة ونارنج وليمون وأمير البحر ودار الصناعة وعشرات غيرها نقلوها إلى لغاتهم فقالوا في الإنكليزية :

Algebra, alcohol, almanach, lute, alchemy, cipher, julep, rob, syrup, soda, cool, alembic, alkali, realgar, tutti, sugar, coffe, orange, lemon, admiral, arsenal.

ومرت العربية الفصحى في عهود مختلفة وانحطت عما بلغت قبل الانحطاط أهلها ، بحيث جنحت إلى الزخرف والتنميق وأنواع الجناس والبديع والصناعة اللفظية كما نرى في لغة المقامات التي اعتبرت في عصرها أبلغ ما كتبوا . ولكن حين بدأ فجر النهضة

العربية منها ومثلها ألفاظ شوميرية . وهناك كلمات يونانية أو لاتينية وصلت إلى العربية عن طريق اللغة الحبشية أو اللغة الفارسية مثل انجيل وهي في الحبشية انجيل وفي اليونانية إيفانجيليون ، وقلم وهو في الحبشية قلم وفي اليونانية كلمس . أما في العصور العباسية وقبلها في صدر الإسلام فدخلت العربية عشرات المفردات ومن أقدمها إبليس وجنس وزوج وقرطاس وأزميل وفندق ولص ، وبعضها دينية دخلت في اليونانية ثم الآرامية ثم العربية ومنها صراط وميل وقصر وقنطرة وقنطار ودينار ، فهضمت هذه الألفاظ وتمثلتها وأصبحت جزءا منها ، ولا يشعر أكثر أبناء الأمة العربية اليوم أنها ألفاظ دخيلة . هذا قليل من كثير مما كتبه المستشرق الألماني برجستراسر عن رقي العربية وتفوقها على شقيقاتها وقدرتها على التطور والنمو والاختراع (X) .

فاللغة العربية الفصحى قابلة للتطور والاقتراس والتعريب ، ولا يضير حين تجابه بلفظ لاختراع جديد أن تقتبس هذا اللفظ بشكله أن وافق طبيعة اللغة أو بشيء من التحوير كما فعلت في قدمها ، لكن هذا كله يجب أن لا يقف أمام شيء لم أعرض له وهو اللغات الأجنبية وموقفنا منها في سبيل التطور ، وهنا أقول : أن التطور يجب أن يتم على أيدي أبناء اللغة المتخصصين في فروعهم المختلفة ولا يمكن أي متخصص أن يصل إلى درجة العالمية الصحيحة ما لم يكن ألم بلفة علمية على الأقل غير لغته .

وسيمر وقت طويل نظل فيه عالة في الحياة العلمية والتقنية على غيرنا من الأمم المتقدمة ، فلا بد إذن من اتقان لغة من لغاتهم . هذا ما يفعله طلبة الجامعات في الدول الصغيرة مثل الدانمرك واسوج ونروج وسويسرا وغيرها . بل هذا ما يفعله أكثر المتخصصين من طلبة الجامعات في البلاد الكبرى كفرنسا وألمانيا وإنكلترا وحنى روسيا وأميركا ، وهذا ما سيساعد اللغة العربية الفصحى في مستقبلها أمام تحديات العلم الحديث وليس العدول إلى العامية التي تميل بالامة إلى التدهور والانحطاط .

وأرى من ناحية ثانية . في الوقت نفسه ، أن الصعوبة التي يلقاها بعضهم في التعبير عما يدور في خلد من فكر أو خاطرة أو في الإفصاح عن شرح لقضية علمية أو لامر تقني مردها إلى ضالة ما قرأوا أو درسوا باللغة العربية . واني أزعم ، متى أصبح العرب أنفسهم على مستوى علمي يقرب من مستوى الأمم المتقدمة علميا وتقنيا ، وأصبحت جامعاتهم ومدارسهم في مستوى الجامعات والمدارس العلمية والتقنية الراقية ، ومتى درست العلوم الأساسية وغيرها في المدارس الثانوية باللغة العربية ، ومتى أصبح في البيت العربي مكتبة ولو صغيرة للأطفال ولغير الأطفال ، ينشأ

ولبنان فوق ذلك هو كما قال بعضهم الرئة التي يتنفس بها العرب في المحنة التاريخية التي يمرون بها اليوم ، ولذلك وجب عليه المحافظة على دوره الثقافي التقليدي ولا يتم الا بمحافظته على الفصحى التي سبق وعززها ورفع بناءها في العصور الاخيرة كلها . كان زعماء النهضة الفكرية الصحيحة والحركة القومية العربية في الغالب من لبنان منذ اثارها ابراهيم اليازجي بقوله :

« تنبهوا واستفيقوا أيها العرب » .

وستظل الزعامة الفكرية فيه ويظل هو الرائد الأكبر في أدبه وصحافته وفي تجديد اللغة وتطورها وفي النضال الحقيقي في سبيل الحفاظ عليها . ولست اكنتم ان مثل هذه الحركات في الدعوة الى العامية اللبنانية أو الحرف اللاتيني تسيء الى لبنان اكثر مما تنفعه ولا سيما انها لا تصل البلاد العربية الا مشوهة عن الغاية في نفوس أصحابها المسؤولين .

أوردها سعد وسعد مشتمل

ما هكذا يا سعد تورد الابل (××)

(×) راجع : التطور النحوي للغة انجليزية ، للاستاذ برجستراسر

(مصر ، ١٩٢٩) .

(××) كلمة ألقاها الدكتور جبرائيل جبور خلال مناقرة جمعته

وسعيد عقل في الرابية في ٢ نيسان ١٩٧٨ .

تام عن اية فعالية حقيقية في الواقع الثقافي العربي الذي تجاوزها ، هو الصدود الخاص « بالادب المغربي الحديث » ...

هكذا يرقى الكاتب منبر القاضي ، فيصدر حكمه من غير تقديم اية بيئة على انحسار دور « الآداب » (منذ مدة طويلة .. لماذا لم يعين : ١٠ سنوات بالضبط مثلاً ؟) انحساراً « شبه » تام (نحمد الله انه لم يكن انحساراً تاماً !) عن اية فاعلية حقيقية في الواقع الثقافي العربي ...

اما كيف يكون قد تم هذا الانحسار ، وهل سبق للكاتب ان كتب اية كلمة يتحدث فيها عن دور « الآداب » قبل هذا الانحسار ، حتى يحق له ان يتحدث عما يزعم انه واقعها الآن ، وما هي المجلات العربية الاخرى التي تولت هذا الدور بعد « الآداب » ، واستطاعت ان تستمر وتصد ، واستقطبت الكتاب فنشرت أبرز انتاجهم ... اما هذا كله وسواه ، فليس من مهمة الكاتب القاضي الحكم ان يوضحه أو يفصله .. حسب ان يطلق تهمه واقتراءاته ، لانه من شدة ثقته بنفسه بحيث يعتقد ان القارئ اكثر عجلة ولا مبالاة من ان يحقق أو يدقق أو يشكك في مثل هذه الاحكام !

انكون بحاجة الى دليل آخر على ما يعانيه بعض النقد عندنا من الافتقار الى حسن المسؤولية ؟

سهيل ادريس

الاخيرة أخذت الفصحى تهب من غفوتها وشرعت تتطور . وأخذت أنماط الكتابة تتغير عما افه القدماء . وانطلق النثر العربي انطلاقة كبرى . والذي يقرأ كتب طه حسين مثلاً يرى الفرق الشاسع بين أسلوبه وأسلوب الكتبة المحافظين القدماء . ومثل طه حسين عشرات الكتاب الذين سلكوا سبلاً قديمة جديدة في الأسلوب الكتابي في كل الاقطار العربية ، وكان للبنان ورجاله في القرنين التاسع عشر والعشرين الفضل الأكبر في شق هذا الطريق الجديد للناثئة الجديدة وفسي تعميمه في دنيا العرب كلها عبر الصحافة والمدارس والجامعات . واني أدعو الاخ الكريم الى ان يقرأ ما كتبه شارل مالك في كتابه « لبنان في ذاته » ليرى اسهام لبنان في النهضة العربية الحديثة صحافة وطباعة وترجمة وتعلوماً وشعراً وأدباً .

وفي الختام ان الامر في جوهره يرجع الى الامة العربية وليس اللغة ، وان الذي يقرر مقدرة اللغة هو اهلها من العلماء والمفكرين . ولبنان على تقدمه ورفيقه هو جزء صغير من العالم العربي ، والعدول عن اللغة التي تربط بين اجزاء هذا العالم المترابط شئنا أم أبينا الى عامية ضيقة هو حجر عثرة في سبيل تقدم لبنان نفسه وفي سبيل المحافظة على اثره في قيادة الفكر في العالم العربي .

شهریات

— تنمة المنشور على الصفحة ٣ —

الياس لحود ، وشوقي بزيع مثل هؤلاء جميعاً ... وحين يستعرض الكاتب في نفسه هذا الموكب يجد ، مع ذلك ان هذا الحكم خطير ، فيستدرك — متناقضاً مع كلامه الاول — بقوله « مع بعض التنويعات المختلفة » ... ليست مواجهة القضية بهذه السذاجة وهذا التبسيط ضرباً من المجانية في اصدار الاحكام التي لا تستند الا الى النزوات والشطحات ، ولا تقدم اي دليل على صحة المقولات ؟ اهكذا يمارس الناقد مهمته . ويؤرخ الراصد لحياتنا الادبية ؟

الم يشعر الكاتب بأي تهيب من ان يعلن هكذا . بجرّة قلم ، احتضار تجربة لا تزال ماضية في مسيرتها الصاعدة ، ولعلها ان تكون اهم تجربة في تاريخ الادب العربي الحديث ؟

ولناخذ الآن النموذج الثاني من « دراسات » بول شاوول :

لقد كتب في العدد ٦٣ بتاريخ ٦ ايار الماضي من مجلة « المستقبل » :

« لعل اهم ما قدمته مجلة « الآداب » اللبنانية ، منذ مدة طويلة ، وبعدها انحسر دورها انحساراً شبه

عبد اللطيف اللعبي

القصة الدائمة

ان العلاقة المباشرة ، الاكثر طبيعية ، والاكثر ضرورة للكائن البشري مع نظيره ، هي علاقة الرجل بالمرأة .. ففي هذه العلاقة يتوضح ، أيضا ، الى أي حد يصبح احتياج الرجل احتياجا انسانيا ، والى أي حد الانسان الآخر ، بما هو انسان ، يصبح بالنسبة له ، حاجة .. كما يتوضح الى أي حد يكون المرء ، في وجوده الاكثر فردية ، كائنا اجتماعيا في نفس الوقت .. وبالإمكان ، على ضوء هذه العلاقة ، ان نصدر حكما عن درجة تطوره البشري .

كارل ماركس

مخطوطات ١٩٤٤

اربعة اعوام

قريبا تكتمل اعوام اربعة
منذ انتزعوني منك

من رفاقي
ومن شعبي

قيّدوني

أخرسوا صوتي
عصبوا عيني

منعوا أشعاري

اسمي

نفوني الى جزيرة صغيرة
من الاسمنت والصدأ

الصقوا رقما على ظهر غيابي
حرموني من الكتب التي احب
من الاخبار والموسيقى

ربع ساعة كل أسبوع لرؤيتك
عبر أسلاك مفصولة بممر

ولا يزالون هنا

يمتصون دم حديثنا
واضعين مقياس الوقت
موضع الدماغ .

ثورات

اربعة اعوام

كوكبنا قطع مسافات

لم يكتف بالدوران حول نفسه
او حول الشمس

كانت ثوراته انسانية أيضا
والربيع تحرر

في كثير من مناطق العواصف
حيث كانت الشمس في يأس

اذ يتحتم عليها ان تضيء

كل صباح

الشفاه المتهدلة البشعة

لأفاعي نهائية

تولج كلابها

في نسخ حلق

مولودات النهار الجديدة .

ربيع دائم

حدث ان تكلمنا

في مرج

عن الشعرات البيضاء عثرت عليها
في رأسك

وعن صدغيّ يخطهما الشيب

عن منعرج الثلاثين تجاوزناه

دون ان ننتبه

عن تفكيرنا في تيار الزمن

يهدر ويتمطى عند أرجلنا

ونحن نحلق فوقه

نتحكم فيه

بيقظتنا

لا ندع له مجالا ليفمرنا

كنت أقول لك
ولا أزال

الزمان لا يقرض

سوى قشرتنا الخارجية

وجزره لن يحمل

الا رواسب نقائضنا العتيقة

وموجه سيروي دوما

جذور ربيعنا الدائم .

احتفال الوفاق

جئت

في عزّ الأعصار

تقدمت نحو القضبنا

بسماتنا كلمات الترحيب

امتزجت

مشعلين يحومان في الليل كنا

يرسمان صلبانا

لوالب

لجلسات سرية متلاشية

ثم تشرق شمس في داخلنا

آتية من أرخبيلات مندثرة او مجهولة

ناديناها بصوت مرتفع

تعرفنا على ملامحها

عبر هذه المسيرة الطويلة

حيث تتجمع واجهتنا البشرية .

كنت تكلميني

وبدا نبض جديد يدق في صدري

باحثا عن تناغم مع نبضي
سرعان ما التقط ايقاعه
ساوقه التحم به
كنت تكلميني
لكن حديثك كان همسا
ينبعث من تلك الصباحات
صباحات الامتلاء
وعيناك تستجوبان الربيع المتجول
من خلل الايقاع والعبير
يلتف حول قامتك .

كنت تكلميني
ويدك الممتدة فوق القضبان
تولد من جديد داخل يدي
في البداية دفء
ضفط بسيط
ثم راحة اليد اصابع حقيقية
تتطابق مع اصابعي .

كنت تكلميني
وكان عليّ أن أجيبك
لكن من كان يتكلم مع من ؟
حوارنا كان له صوت
الحنان اللايتجزأ .

كنا نتكلم
ثم نتوقف
لتؤكد عيوننا كلماتنا
لتلمعها بالملاطفات
كانت القضبان تتلاشى
والسقف ، فجأة ، يطير
بعيدين بعيدين كنا
عن الميدان المحاصر
وخلفنا تتوالى
سحائب تلك الشمس
وفواكه الحرية المقطوفة
من شجرة وفاقنا .

بوقة القصيدة

كم أود أن أشرح لك
لماذا
منذ وضعوني هنا

أقل شيء يحرك أعماقي
وأبسط منظر غير معتاد
وأقل مظهر للحياة
سألتك مرات

إذا لم أكن غدوت مفروط الحساسية
إذا لم أكن ضحية
لهذا المشروع الصياني
يرهقوننا به
أعرفه جيدا
من كثرة ما وصفت لك خيوط
نسيجه الكبير

وكل مرة تؤكدين
لن تصير أبدا « سجيناً »
ومن الطبيعي أن تفتتن
بكل ما تفتقده .

تذكرين
تلك الحمامة التي اعتادت
أن تنزل الى باحة دارنا
الحمامة التي وصفت لك مشيتها
ريشها المبرقش اللمع عند الجناحين
والعين المدورة
تسيل كفضة متلألئة
لتذكرني بذلك الحذر القديم
القائم بيننا وبين الحيوانات .

أو أتذكر
حيرتي أمام الازهار الاولى
التي استطعنا أن نوجدها هنا
زرعناها في اصص من القلب
واللحظات الطويلة أقضيها
متمليا اياها
متتبعا تخطيطات الرسوم
باحثا عن مراكز الالوان
عن مساحات اختلاطها
عن التقاء تأثيراتها المتبادلة
وكيف كنت أمدّ اصبعي للاطف
توجيه
واتبع استدارتها ...

أو أتذكر تلك اللحظات
أرصد خلالها تحليق الخطاطيف
كأقواس قديمة جميلة أو كبهالين

تؤوب مطمئنة الى أعشاشها
تصاصىء بعصبية
كأنها تطلب اخلاء الطريق .

أحيانا أخرى
أطلع الى السماء
محيط السجين
حيث السحب تتعاقب
فتكون :
طائرات ثقيلة هاربة من سفن -
قراصنة

أو تنين - بحارة في الاساطير
تشرع أفواهها
أو رجلا عراة مفتولي العضلات
في الرسوم الايطالية
يخلقون هناك - فوق
مجنحين كما في الاصول المجزعة
للوحات .

سيكون مضجرا
أن أسرد كل افتتاناتي
وذلك الرعب السعيد يحركني
تجاه الجمال المهمل

لماذا اذن هذه المغنطة
وأنت تعلمين
انني « عصي الدمع »
وانني ، حتى وأنا « طليق »
كنت أنظر بعين هادئة
الى جميع الاطراف التي كانت تفرنا ؟

جوابي بسيط
فكرت فيه قليلا
داخل قيودي :
الامر القائم يحيط به ضمور
لكن الواقع
ذلك الاساس المتحرك
البحر باستمرار
نحو أشكال مرتفعة من الذكاء
هو العضو الذي يسمح للخيال أن
يتفتح
أن يلتقط الاشارات والقوى الجوهرية
يتيح للقصيدة

حمل هذا الواقع المحور
من العضو الى سائر البدن
ها أنت ترين اذن
تلك الحمامة تلك الازهار
ذلك الخطاف تلك السحب
كلها كانت البوتقة
تخترقها القصيدة
عبر ألف عائق وممنوع
للتحقق بالحياة وتوجه دقتها .

بعدة

هل تعرفون
آخر بدعي ؟
قد لا تصدقون
فأنا أغني الحب السعيد .

ليس للشمس وطن

أحيانا
أوه ، نادرة
لا تقوين على الاحتمال
دوامة اليومي
التآكل الظاهر والخفي
وذلك الفراغ الممتد حولك
يرسم دائرته جبن البعض
والصحراء الداخلية لبعض آخرين .
فكانت دموعك تنهمر
خارج ارادتك
لكن سرعان ما تعود الابتسامة
لترفع قبضتك المغلقة
قبل الوداع .
في تلك اللحظات
كانت الحيرة تمزقني
وكان نموذج دائم للامل
يعاود فكري
نموذج تلك النسوة في حقول الارز
يحملن عاليًا اليوم
القبة الزرقاء لهوشي مينه
كان يقول عنهن
لم يسبلن الدمع قط
وهن يحملن التراب

يفرسن الارز
يحصدن تحت القنابل
لكن دوما كنّ يتعبن
مترصدات السماء
وطيور الفولاذ والمذبحة
وكنّ يرصدن أكثر
الشمس الحمراء
للانتصار المحقق .

نحن أيضا نخوض ما يشبه الحرب
علينا أن نساندها
هي اقل تدميرا
لكن قد تتطلب حذاقة أكثر
نحن أيضا
نرصد سماءنا ووعودها
عندئذ تسلمين معي
بأننا سنكون الاقوياء دوما
فالشمس لا وطن لها .

العصر الذهبي

لن املّ أبدا من التريدي
ليس العصر الذهبي فيما مضى
انه فيما سيأتي .

سميتك العودة

سميتك العودة
وكمشعل - علم
ارسلت اسمك في مربع سمائي
ليكسر الخط المنحني للزمن
ليخفق عند كل فوكان
ناشرا حضورك .

العودة

ستسقم الشجرة
آلاف الاشجار
لكن أول شجرة نصادفها
داخل دائرة النار
ستكون واحة من ماء حي وظلال
ستكون قسط الربيع
يدخره لنا حنان العالم .

العودة
هدية الشمس
عادت لتفك ايدي المنفى
وكل الحزم الضوئية
عن مراياها المتشابهة
عندئذ تزهو الابتسامة
تكون أنشودة نشأتها
ميلادا للوفاق .

العودة

كل انسان يحمل داخله قدسه
الخاصة
لكن قدسنا
ليست مرفا للرسو
تبتعد عنه العاصفة وتفيهم
داخل الذاكرة

قدسنا مجرد عتبة جديدة
بعد العناق سننشئ فوقها قافلة
جديدة
تتجه صوب أعتاب أخرى من الضياء

العودة

ستولد المدن
عند تقاطع الافق
ستكبر أنهار بشرية
من صدى الاعمال اليومية
سيعود الغناء أقوى مما كان
لبعث ايادينا .

العودة

اطلقت عليك اسم هذه الشعلة
- العلم
حتى نظل واقفين باستمرار
مترصدين لا نتعب

للتغيير

وحتى اذا جاء اليوم الذي لن يحال
فيه بينك وبين امتلائي
نظل محافظين على هذا التعلق المكين
بالرحلة صوب كل مدن القدس
الانسانية .

ترجمة : د. محمد برادة

حَبَاتُ الْبَرْتَقَالِ

قصة بقلم أبو المعاطي أبو النجما

الذي كاد أن يكون ضحيته ، حتى حمله بين يديه الى رقة الحشيش الاخضر التي تتوسط دائرة الميدان دون أن يكفّ لحظة واحدة عن شتمه . وبعد أن وضعه على الأرض راح يتفقد أعضائه ليطمئن الى أنه لم يصب بسوء ، ويستشهد بمن تجمع حوله من المارة على أن العجوز لم يخسر سوى قفص البرتقال ، وأن عظامه سليمة ، وساعده العجوز نفسه على صحة شهادته حين حاول الوقوف ليبحث بنفسه عن القفص المحطم ، وحبات البرتقال الضائعة !

في هذه اللحظة كنت قد أصبحت واحداً من شهود الحادث عن قرب ، وكنت مع بقية الشهود نحول فجأة من شهود لحادث وقع فجأة الى مسؤولين عن حادث يوشك أن يقع أمام سمع الجميع وبصرهم . وعشنا كنا نحاول أن نمسك بالعجوز الذي لم يكن يحفل بسلامته بقدر ما كان يفرح لمراى حبات البرتقال المتناثرة عبر الميدان والتي كانت تظهر وتختفي خلال السيارات التي تمرق فوقها وبينها ، والتي ما كان يمكن أن تتوقف الى ما لا نهاية في وقت يشتد فيه الزحام ، وحيث يمكن أن يؤدي توقفها الى ما هو أخطر من كل ما حدث !

كان سائق السيارة التي سقط أمامها العجوز قد تركه أمانة بين أيدي الشهود ، ليفسح الطريق بعربته أمام سيل العربات المحتجزة ورائه . لم يكن من الممكن أن ينتظر هو الآخر نتيجة الحكم في قضية لا يحكم فيها سوى الشهود ، وتقريباً كان قد حصل منهم على حكم غير منطوق بالبراءة .

وتوارى الحادث الذي وقع ، خلف الحادث الذي يوشك أن يقع . كان العجوز يصرخ ويلطم وجهه ويكي رزقه الضائع وكأنه لم يربح حياته نفسها منذ لحظات ، ويندفع في جنون نحو الشارع الذي كان يفصّ بحركة السيارات التي لا تكاد تتوقف من هنا حتى تبدأ من هناك !

متى حدث ذلك ؟ لا أذكر على وجه التحديد ، كل ما أذكره هو أن اليوم كان شديد الحرارة - رغم أننا كنا في فصل الربيع - ولعل الساعة كانت تشير الى الثانية بعد الظهر ، وأن ذلك اليوم قد مضت عليه سنون طويلة دون أن تنجح هذه السنون في محو صورته من نفسي !

ما الذي حدث في ذلك اليوم ؟ لا شيء خطير أو مشير ! ولكنه شيء بقي في الذاكرة يتحدى كثيراً من الأشياء المثيرة التي حدثت بعد ذلك والتي لا أكاد أذكرها ، فما أقل الأشياء التي تبقى في الذاكرة محفورة في الذاكرة ، محتفظة بعلامتها ، بكلماتها ، بما فيها من روح المرح أو روح المأساة ، تبقى في الذاكرة تلحّ عليك أن ترويها أو تكتبها ، كأنما ليصبح من حقك بعد ذلك أن تنساها ، أو تلقي على الآخرين مسؤولية ذلك !

كان الميدان صغيراً رغم أنه يفصّ بحركة السيارات والمارة ، يربط بين شارعين مهمين دون أن يحظى بشرطي يراقب مدى احترام الركاب أو المشاة لاشارات المرور وقواعده . ربما لهذا السبب ، وربما لأن « العجوز » كان يجهل قواعد السير في مثل هذا الميدان ..! حدث ما حدث في ذلك اليوم ! فجأة ارتفع من قلب الميدان صراخ عجلات تزحف فوق الاسفلت قبل أن تتوقف تماماً على بعد خطوة واحدة من العجوز الذي سقط على الأرض ، سقط دون أن تلمسه السيارة ... لعله سقط من مفاجأة الصوت الزاحف ، لعله فقد توازنه حين فوجيء بصراخ العجلات ، وقد كان يحمل فوق رأسه قفصاً مليئاً بحبات البرتقال ، لقد تحطم القفص تماماً حين ارتطم بالأرض وانطلقت منه حبات البرتقال في كل اتجاه تسابق السيارات التي لم تكن قد توقفت بعد !

خرج سائق العربة التي توقفت أمام العجوز يسبّ ويلعن ، ولم يكد يرى الرجل ، حقيقة الرجل العجوز

متى كف العجوز عن محاولاته المجنونة للافلات من الايدي التي تقبض عليه ؟ متى أرخت هذه الايدي قبضتها عنه وكأنما انتابها الملل أو اليأس ؟
جلس العجوز على الارض يرمق الميدان غير مصدق، ووقف الشهود يفعلون الشيء نفسه !

كانت السيارات تواصل سيرها مرة من هنا ، ومرة من هناك ، في ببطء هذه المرة ، وكان سائقها جميعا يتلقون أمرا مجهولا لشرطي مجهول بان يحترسوا في سيرهم ليتفادوا حبات البرتقال بقدر ما يستطيعون ! كانت حبات البرتقال تظهر بعد مرور السيارات سليمة في نفس مواقعها تؤكد ان الشرطي المجهول لا يزال يصدر أوامره ، ولا يزال نافذ الكلمة !

بدت للحظات غير مصدق لما اراده ، لولا انني كنت اراه ، اراه يحدث ، في كل لحظة يحدث ، تأتي السيارة مسرعة من بعيد ، ثم تهدىء من سيرها ، يلتقط السائق القصة من افواه المارة ، ثم يبدأ عبوره الحذر مستعرضا مهارته كسائق ، منفذا أوامر الشرطي المجهول ! كأنما تحول الميدان الصغير الى ميدان لسباق من نوع غريب ، ترسم خطوطه وتحدد معالمه حبات البرتقال ، سباق يفوز فيه من لا يدوس بسيارته برتقالة واحدة ، وكأنما حرص السائقون جميعا على الفوز بهذه الجائزة !

من الذي ينظم السباق ؟ من الذي يراقبه ؟ من الذي يمنح الجائزة ؟ ولن ؟ كان جميع المارة يقومون بهذه المهمة ! وكان يكفي ان يخطيء سائق سيارة ويتلف برتقالة واحدة حتى يزوم الحشد على جانبي الطريق ويعلن سخريته من السائق الذي لا يعرف كيف يسوق ! كانت روح المرح أو اللعب توشك ان تطفئ على روح الشفقة أو روح المأساة ، ولا أظنني كنت أحلم حين خيل لي انني رايت العجوز الذي كان منذ لحظات يصرخ ويلطم وهو يكاد يضحك في شبه بلاهة !!

الى متى استمرت هذه اللعبة ؟ الى متى بقيت هذه الروح تظلل الميدان ؟ تستقبل السيارات القادمة ، تمزج المرح بالحذر ، واللعب بالمسؤولية ، وتجعل من جميع السائقين على اختلاف هوياتهم سائقا واحدا يقود جميع السيارات فوق خط متعرج ليفوز في النهاية باعجاب حشد لم يعد يشعر بوهج الشمس ولا بحبات العرق ولا حتى بالعجوز الذي أصبح مجرد مشاهد للعبة غريبة لا يدري سر نجاحها !!

كانت اللعبة حتى هذه اللحظة خاصة بسائقي السيارات ، وكان المارة يقومون بدور الحكم ، متى ترك المشاة دورهم ليشاركوا في لعبة أخرى بدت وكأنها الفصل الاخير في هذه المسرحية ؟

متى بدأ كل واحد من المارة يجمع حبات البرتقال التي في طريقه ليأتي بها ويضعها في كومة ظلت ترتفع بجوار العجوز الذي كان لا يزال يحرق في كل ما يجري غير مصدق ؟!

كان ذلك حين هدأت حركة السيارات ، وخفت الزحام ، وبدأت مجموعة الشهود التي كنت واحدا منها تبدو هي الاخرى وكان عليها أن تبحث عن دور بعد أن فقدت كل ادوارها . لم تعد هناك قضية ولا محكمون ولا احكام ولا احداث تقع عليهم مسؤولية منع حدوثها ! كومة البرتقال لا تزال ترتفع ، والعجوز يتلمسها في فرح طفولي وكأنه يحاول ان يعدها ، وكأنه قد اكتشف في هذه اللحظة لا قبلها انه لا يزال بخير ، وانه نجا حقا من موت محقق !

قال أحد شهود الواقعة وهو يهم بالسير :

— الدنيا لا تزال بخير !

قال شاهد آخر بضجر :

— كيف تكون بخير ومثل هذا العجوز يحتاج فيها

لمثل هذا العمل ؟

— يا جماعة انتم تهربون من مسؤوليتكم ! كيف

يحمل هذا الرجل برتقاله وقد تحطم قفصه ؟ وكيف

يواصل طريقه ؟

— والله فرصة ! هل تبيعه يا رجل ام انك تحمله الى

أحد ؟

قالها أحد الشهود وقد تقدم يتفحص البرتقال

ويتأكد من سلامته .

— كما ترى يا سيدي ، لا يزال طازجا ، جمعه

بيدي هاتين من على شجرة ، وأبيعه قرب محطة الباص،

لكنكم اولي به . خذوه بأقل من سعر السوق قرشا !

قالها العجوز وهو يسترد روح التاجر .

في لحظة تحول الشهود الى مشتريين وتتابع

تعليقاتهم :

— كيف تبيعنا يا رجل وليس معك ميزان ولا

اكياس ؟

— ناخذه بسعر الجملة ثم نقسمه بيننا !

— مع ان فيه تالفا كثيرا ، فلناخذه بسعر السوق

اكراما للعجوز !

ازداد تجمع المارة حولنا ... حول كومة البرتقال.

تحولت صحف الصباح التي كان يتقي بها المارة وهج

الشمس الى قراطيس تمتلئ بحبات البرتقال ، تحولت

كومة البرتقال الى حفنة قروش في حجر العجوز أخذ

بعدها غير مصدق !

ربما كانت هذه أجمل صفقة في حياته مع انه كاد

يدفع حياته ثمنا لها ، وبهذه النهاية كان الجميع — ربما

لاول مرة — في ذلك اليوم يحصلون على الجائزة ! كل

على الجائزة التي يستمتها .

القاهرة



سراج

القصة والرمز بقلم الياس غوري

الشعر الجديد في الارض المحتلة . علاقة القلق السياسي القومي بقلق الابداع . غلبة عنصر التأثر « بالخارج » العربي باعتباره الوجود الوحيد الممكن . ضмор الحركة الثقافية العربية والقمع الذي تتعرض له داخل السجن الاسرائيلي . لكن هذه العوامل والاسباب الهامة جدا ، والتي يجب دراستها بالتفصيل ، يجب أن لا تحجب نقطة مشحونة بالدلالات الرمزية : فلسطين تلخص العرب ، والشعر الفلسطيني يلخص الشعر العربي . لكنه لا يقدم تلخيصا جامدا ، فهو يضيف . يضيف على مستوى الحساسية العامة ، الأرض كموضوعة ومضمون مشحون بالنبرة الفلاحية . والبعد النضالي الذي تكرسه تجربة تقوم على الممارسة .

لكن هذه الاضافة تؤكد موضوعة التلخيص . محمود درويش في ديوانه الكبير يلخص . يلتقط التجربة الشعرية العربية فيما هو يكتبها . لذلك يبدو شعره مليئا بالانعطافات . شعره الاول من « أوراق الزيتون » الى « آخر الليل » هو شعر نموذجي للدراسة . يبدو الآن حين نعيد قراءته خارج الحماسة السياسية وكأنه شعر عادي . شعر لا قيمة خاصة له . لكنه شعر بالغ الاهمية . ليس فقط لان الذي كتب « محاولة رقم ٧ » و « اعراس » هو كاتب هذا الشعر ، وبالتالي فانها تشكل مدخلا لفهم الانعطافة الجديدة في شعر درويش ، بل لانه شعر هام . شعر يلخص التجربة الشعرية العربية المعاصرة . من قباني الى السياب مرورا بالبياتي . انه يحاول أن يقول الشعر العربي المعاصر بأسره في لحظة واحدة وداخل الموت والتوهج . اعتصر هذا الشعر التجربة الشعرية في « الخارج » العربي وقالها دفعة واحدة . وكان هذا ضروريا كي يصبح هذا الشعر شعرا . أي كي يتخلص الصوت بسرعة ، فرضها تفجر الواقع . وبعد فاصل المراوحة الشعرية « الجمالية » التي تسمى الرمزية ، فتح الشعر العربي على احتمالات لا تحصى . ولم يكن امام الصوت الشعري الفلسطيني كي يوجد ، سوى أن يلخص التجربة ، يستعيد لها ويشحنها بحنين خاص

كيف نقرا محمود درويش في شعره ؟ وكيف نقرا شعره داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة ؟

فهذا الشعر يلخص . انه يطرح نفسه كسعر قضية : تحرر الشعب الفلسطيني من الاحتلال الصهيوني . لذلك يمكن أن يقرأ داخل قضيته . فهو بمعنى ما ، يكتب تاريخ هذه القضية ، او يكتب داخل تاريخها . المسافة بين « سجل أنا عربي » و « أحمد الزعتر » ، هي مسافة شاسعة ، لكنها مليئة بتفاصيل الموت والهجرات والحروب . والمسافة بين القصيدتين هي مسافة التحولات الفلسطينية . من المواجهة الوطنية العزلاء الى اختلاط الوطن بالصراعات الاجتماعية . كما في قصص كنفاني . نستطيع أن نقرا تاريخ النضال الفلسطيني حين نقرا هذا الشعر . وهذا يسمح بنمذجته من خارجه . أي من داخل تاريخ القضية حيث يكتب هذا الشعر .

لن نقع هنا في سهولة تبدو جلية للوهلة الاولى . فهذه القراءة ضرورية من أجل كشف العلاقة بين « الشعري » و « الايديولوجي » الذي يقع داخل هذا « الشعري » . هنا تستطيع القراءة النقدية أن تقدم على المستوى المنهجي نقاظا بالغة الاهمية . فرغم الكتابة الكمية عن علاقة الشعر بالسياسة ، وعلاقة الشعر بالايديولوجيا ، وعلاقة الشعر والايديولوجيا بالصراع الطبقي ، لا تزال الكتابة النقدية تتيه خلف السهولة ، فتقدم مجموعة توازيات ، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي ، دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينهما .

القراءة الايديولوجية للشعر تفترض بالضرورة كشف العلاقة بين المستويين . وهذا لن يتم قبل امتلاك ادوات نقدية من داخل التجربة الشعرية نفسها ، وبدراسة العلاقة بين هذه التجربة والتجربة الاجتماعية الملموسة في مرحلة تاريخية محددة .

كما نستطيع قراءة هذا الشعر داخل الحركة الشعرية المعاصرة . فليس صدفة أن تكون تجربة محمود درويش عادلة لتلخيص تاريخ الشعر العربي المعاصر . هناك مجموعة من العوامل والاسباب : ظروف ولادة

لكن الملاحظة الاساسية ، هي ان هذا التجسيم سقط في الرمز الاسطوري بمعناه الثقافي . فاحتشدت الشخصيات الاسطورية في القصيدة الى درجة فقدت معها دلالاتها كما في بعض قصائد السياب .

الى جانب محاولة الخروج الاسطورية هذه ، يبرز العديد من محاولات كسر العمود الشعري . عبر الرمز التاريخي ، ثم في الحلم الذي يبنى في سياق تحول تاريخي ، كما تعبر تجربة أدونيس ، حيث استطاع الشعر عبر اتكائه على اللغة الصوفية ان يشحن اللغة الشعرية بطاقات لا حدود لها . او عبر تفسير الواقع في تراكم صوري (الماغوط) كما عبر الامتداد بنبوة واقعية شبه رومانسية (البياتي) او عبر تطعيم تفاصيل الواقع بنبوة الحلم (سعدي يوسف) .

طبعاً ، هناك محاولات أخرى في هذا المنحى : مسرحية الشعر ، ادخال لغة التداعي الخ . . ، لكن المسألة المركزية التي تؤثر لها مسيرة الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، هي محاولة التقاط اللحظة المعاصرة كمعرفة وكممارسة ، واحداث انقلاب شعري عبر استخدام جميع الاشكال الممكنة . حتى تبدو صورة الحركة الشعرية العربية المعاصرة كبرج بابل ثقافي تختلط فيه القيم الثقافية والشعرية بشكل عجيب . وكان الشعر يصبح المؤشر الاول لتكسر الحياة العربية في زمن الهزيمة أمام القرب الراسمالي ، الذي هو في الآن نفسه ، زمن محاولة الخروج من هذه الهزيمة .

لقد بقي الصوت الشعري الفلسطيني خارج هذه العملية التاريخية التي اشرنا اليها بسرعة . لكن كما نرى في تجربة درويش ، حاول أن يلخص المراحل ويحرقها وصولاً الى سرحان . هنا يبدأ درويش رحلة البحث عن قصيدته .

سرحان هو رجل واقعي . قام باغتيال روبرت كينيدي ، المرشح للرئاسة الاميركية في ذروة الحملة الانتخابية . الاساسي الذي بقي في الذاكرة ، هو ان سرحان فلسطيني . والقتل له علاقة بالثرد الفلسطيني . ثم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع ليولد من جديد كشخصية ادبية متميزة . ومنذ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » ، وهذه الشخصية تولد من جديد في قصائد درويش ، وتأخذ سمات متعددة ، من « عودة الاسير » الى « الخروج من ساحل المتوسط » وصولاً الى « احمد الزعتر » .

الرمز السرحاني ، سوف يسجل الخروج النهائي في قصيدة درويش من تاريخها القديم ، من غنائيتها واطلاقيتها وملامحها الرومانسية . وسوف يكرس العلاقة الثنائية بين الذات والموضوع ، من اجل أن يرسي مسرحاً متعدد . وداخل هذا المسرح سوف يفتح أفق الجدل الدائم في قصيدة درويش بين الذاكرة والرؤيا .

وفلسطيني جداً نحو الارض والوطن الذي يتلعه الوحش . لذلك يلخص شعر درويش الاول . يحاول كل الاتجاهات ، ثم يبدأ من جديد بعد فاصل الفصح الذي في « العصفير تموت في الجليل » ، وكأنه يكتب كل شيء جديداً . من الشعر المبني داخل الصور المتكسرة كما في تجربة الماغوط الى عالم الحلم في تجربة أدونيس . نبداً في « أحبك او لا أحبك » من ماضي التجربة الشعرية العربية المعاصرة الى مستقبلها . والمسيرة بالغة التعقيد والصعوبة . لكن درويش يبدأ . يلبس سرحان ويبدأ . ومن هذه النقطة حيث التحول الهام والبالغ الاثر ، يكشف الصوت الشعري الفلسطيني على طاقة في التعدد داخل وحدة النار والذهب . وتشحن الفنائية بالحلم الذي ينطلق من الواقع . هنا تقع تجربة درويش الخاصة . وهنا ، حين يدخل بعد الممارسة النضالية في الشعر العربي المعاصر ، فانه لا يدخل غريباً . يدخل وقد اتقن استخدام جميع الاسلحة .

في هذه الدراسة سوف نقرأ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » . وسرحان هو رمز شخصية اسطورية داخل القصيدة . وهو بهذا المعنى جزء من محاولات اخراج القصيدة العربية من رخاوتها الرومانسية ، وادخالها في التجربة الملموسة . فالشعر العربي المعاصر بعد أن كسر العمود الشعري ، واجد نفسه بضرورة كسر الاطار العمودي الذي في القصيدة . لذلك لجأ الى الرمز والاسطورة . والاسطورة تجيب على اكثر من حاجة .

انها اولا تجسم الحدث : تكسر الحالة الرومانسية رتابتها عبر الخروج من الواقع الى رموزه . فالاسطورة تقيم المسافة بين الحالة واشكالية التعبير عنها . وهذه المسافة تحرر اللغة الشعرية من ضرورات المباشرة وتلعثمها ، ومن الانفعال المباشر الذي يتكسر داخل الشعر في موضوعات مكدرة . الاسطورة هي اطار ، لحظة انتقالية . تجسيم للانفعال في بنية شبه قصصية . اي انها خروج من الانفعالية المباشرة ومحاولة لمقلنتها .

وهي ثانياً تسمح بالامتداد التاريخي . وكان التكسر الاستعماري وتحطيم وحدة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المشرق ، الذي وصل ذروته في التجزئة والوجود الصهيوني ، يجد داخل الشعر وفي بنية القصيدة الجديدة ، محاولة لاكتشاف وحدة التاريخ الثقافي العربي عبر دمج التراث ما قبل العربي في المنطقة . هكذا نكتشف وحدة التاريخ المتقطع داخل قصيدة السياب حيث يتوحد تموز بالمسيح بمحمد .

وهو ثالثاً شكل تعبيرى مؤقت . في ظل غياب الديمقراطية ومصادرة الكتابة . فالرمز الاسطوري ، يسمح للشعر ان يقول ما لا يستطيعه الكتابة المباشرة .

البداية . هو - نحن . لكن داخل هذه الثنائية هناك وحدة في مستويين :

المستوى الاول : الذي تعبر عنه علاقة هو - الشهيد بالارض :

« وما كان لاجيء »

هي الارض لاجئة في جراحه .
في هذه الصورة ، نكتشف ان هو - الشهيد قد كسر الثنائية . حتى انه يتوحد بنا ، نحن الذين خارج هذه الوحدة :

« هو الآن يخرج منا »

كما تخرج الارض من ليلة ماطرة «
هنا وحدة ما . لكنها وحدة تحافظ على ثنائية واضحة يؤكد هذا الفصل الدقيق والتوازيات الدائمة بين هو ونحن .

المستوى الثاني : حيث تأتي الوحدة على شكل نشيد . لكن هنا تبرز ثنائية من نوع آخر : الشاعر - الشعر :

« لترتفع الآن اذرعة اللاجئيين »

رياحا .. رياحا .

لتنشر الآن أسماؤهم

جراحا .. جراحا .

لتنفجر الآن أجسادهم

صباحا .. صباحا .

لنكتشف الارض عنوانها

ونكتشف الارض فينا . «

النشيد الذي يصرخ هنا ، حاملا دعوة التوحد ! وحدة الارض في الجموع ووحدة الموت في الاستشهاد ، يبقى على فاصل بين الشاعر وشعره . الشاعر يدعو بالشعر . اي تبقى القصيدة ، في التحليل الاخير ، ضمن ثنائيات تتعدد وتتردد . ولن تجري عملية اختراق هذه الثنائية وصولا الى القصيدة المتعددة الاصوات الا في سرحان .

سوف نقرأ قصيدة « سرحان » ثلاث قراءات :

القراءة الاولى هي محاولة لتابعة القصيدة في **تدرجها الاولى** . اي كما تقدم هي نفسها .

القراءة الثانية هي محاولة لقراءة القصيدة في **بنيتها** . اي محاولة لتقديم تصنيف اولي لعناصر المسرح الذي ترسمه القصيدة .

القراءة الثالثة هي قراءة **لزمان الفصل** في القصيدة .

ولكن قبل الشروع في هذه القراءات لا بد من ابداء الملاحظات التالية :

الملاحظة الاولى ، وتتعلق في مسألة التوكيد على اننا نقدم قراءات مختلفة لنص واحد . وهذا يعود في رايانا الى سببين رئيسيين :

ليس هدف هذه الدراسة التاريخ لمسيرة شاعر ، ونمذجة مراحل تطور شعره . انها تهدف اساسا ان تقدم قراءة لشعره انطلاقا من قصيدة سرحان . الانطلاق من نص القصيدة من اجل رسم ملمح ممكن لقراءة التجربة الشعرية .

في هذه القصيدة يرسم درويش اطار مسرحه الشعري . ويحاول التخلص من ثنائية الشاعر - الارض او الشاعر - القضية او حتى الشاعر - الشعر . فتقوم القصيدة باستخدام جميع العناصر التجريبية التي تحفل بها مجموعة « احبك او لا احبك » . انه يسك في قصيدته عنصرين رئيسيين برزا في مقدماتها : « المزامير » و « عائد الى يافا » .

في « المزامير » يعلو الصوت عبر مخاطبة توحدية بالارض والآخرين . هناك الصوت وهناك الاطار . وبينهما تبدو العلاقة وقد بدأت في كسر ثنائيتها عبر اللجوء الى صوت يشبه الصوت الديني ، حيث يختلط التسبيح الديني بالوحدة الداخلية . وليس عبثا ان تسمى القصائد هذه « مزامير » . (هناك ضرورة لدراسة اثر التوراة في شعر درويش وفي الصوت الشعري الفلسطيني بشكل عام) :

« ... وحين سينزل عن قدمي الجنود »

سامشي قليلا ..

وحين سيسقط عن ناظري الجنود

اراك ارى قامتي من جديد .

اغنيك او لا اغنيك

انت الفناء الوحيد ، وانت تفنيني لو

سكت ، وانت السكوت الوحيد »

الثنائية الخارجية التي نلمسها في لهجة المخاطبة تسقط في السطر الشعري الاخير . هنا تصبح الوحدة بين الذات والموضوع هي الخلفية الوحيدة الممكنة لاقامة علاقة الشاعر - المرأة - الارض . وعوض ان تشكل العناصر الخارجية العدو الذي يصارع على الحبيبة - الارض ، فانها تصبح خارج امكانية العلاقة معها . ويتحول الصراع الى هامش مستحيل . فالطرف الاخر لا يستطيع ان يصارع الا على الموت . لكن هذا التوهج يكشف عن وحدته القاتلة في المزمور الرابع حيث يرتفع الصوت :

« طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها »

ولا تختار حرية الريح »

داخل التوحد هناك الوحدة القاتلة . هناك عبودية الوحدة بالارض وتناقضاتها . لكن المسألة الاساسية هي في هذا السير باتجاه الوحدة ، الذي لن يجد امتداده الحقيقي الا في الهتاف الاخير في قصيدة « عائد الى يافا » .

في « عائد الى يافا » تبدو الثنائية واضحة منذ

١ - ان العمل الابداعي لا يمكن ان يقرأ من نقطة واحدة . فالتقد . من أجل أن لا يكون مجرد نشر سخيف ومكرر للعمل الادبي ، أو مجرد تفسير « شعري » عبر محاولة تقليد نص ابداعي يدعي تقده ، دون أن يضيف اليه اي جديد ، مطالب بقراءة النص من نقطة مركزية . أو من النقطة المركزية التي في النص . اي يقوم النقد باعادة تركيب العمل الابداعي (القصيدة هنا) انطلاقا من نقطة واحدة مركزية . لكن العمل الادبي تحديدا هو عمل متعدد . فهو يحمل في تحديده الادبي امكانية أن يقرأ من اكثر من نقطة مركزية . هذا هو ، في رأينا ، السبب الرئيسي الذي يسمح للادب بالصمود للزمن بعد تغير الظرف الذي يكتب فيه .

ب - ان التجربة الادبية الجديدة : في القصيدة المركبة أو في البناء القصصي الجديد ، لا تزال تبحث بنفسها عن لفتها ومستقبلها . لذلك فان النقد مطالب بأن يبحث في طرائقه عن منهجية جديدة تستشرف أفق المحاولات الابداعية .

الملاحظة الثانية ، وتعلق بتصنيفنا لهذه القراءات . القراءة الاولى تحاول ان ترسم القصيدة . والقراءة الثانية هي محاولة للكشف عن بنية القصيدة . فالتجربة الشعرية الجديدة التي تحاول التخلص من الثنائية تتعدد . لكن هذا التعدد محكوم ببناء حقيقي . والا تكون قد خرجنا من شعر ثنائي الى شعر متعدد ولا نكون قد وصلنا الى بنية اسمها القصيدة . هذه القراءة هي التي ستحدد القراءة الثالثة . زمن الفعل . فقصيدة سرحان ، كما سنرى من خلال قراءتها ، تبني حول الفعل الانساني . حركتها هي حركة هذا الفعل .

قراءة اولى : تدرج القصيدة .

تتدرج القصيدة في طرح مسألتها . انها تطرح اشكالية لقراءة الواقع انطلاقا من حدث القتل . وهذا الطرح هو طرح متدرج .

١ - في المقطع الاول من القصيدة صوت كأنه النبوءة ، يقيس الهجرة الفلسطينية . لذلك فهو يكتف . كان الحدث هو علامة في الزمن . الحدث الجماعي يشبه الحلم أو الزلزال أو كارثة ما . لذلك فهو سريع ، حلمي ، صورته تتقاطع . تنتقل من ضمير المتكلم « ابوانا البحر » الى الضمير الغائب « الظهور التي استندت » . والسؤال يفترض جوابا غائبا : « وماذا حدث ؟ »

انت لا تعرف اليوم .

الزمن لا وجود له . يختلط الماضي بالمستقبل . كل شيء ينتهي كما في ولادة نبي من أجل الوصول الى « يرسم قائله ، ويمزق صورته . ثم يقتله حين يأخذ شكلا آخر » . نصل الى الفعل : القتل . والقتل هو

شكل من أشكال الوصول الى الوطن ، الى مرج بن عامر . هنا تأخذ القصيدة شكلها الاخير . هذا التلخيص المكثف للقصيدة هو تلخيص لما تحاول أن تقوله . انه تلخيص لتاريخ كامل . ينبنى هذا المقطع داخل الصورة . والصورة هي صورة غريبة . « يجيئون » هم : الضمير للغائب الحاضر ، الذي لا نرى ملامحه . « ابوانا البحر » ، هنا الصورة أبعد من مجرد استعارة للهرب والهجرة . ابوانا البحر ثم يفاجئنا المطر ثم يفاجئنا الله ثم يفاجئنا القتل . القتل وحده يأخذ سمة التحولات الداخلية ، فحتى الآن كانت جميع التحولات خارجية : الاشياء هي التي تتحرك وتحول . الآن يبدأ القتل بدائيا . رسم صورة القاتل - القاتل (السيطرة على الطبيعة بالفن) ثم القتل نفسه ، وبعده يعود الدم الى المكان الذي ينزف فيه . المقطع الاول هو القصيدة بأسرها . مليء بالتوتر لكنه ساكن . الحركة ساكنة في عصفها وكأنها قادمة من أزمنة لا ترى لكن النص متحرك . النص هو الحركة التي تشبه الحلم . والحركة الوحيدة التي تقال خارج اللازم هي القتل . يقتل سرحان ثم يكتب . المضارع هو الفعل الذي ينهي القصيدة كي يسمح لها بأن تبدأ .

٢ - يحاول المقطع الثاني ان يفسر عملية القتل . « سرحان من نسل تذكرة وترى بمطبخ باخرة » . و « القيد يلد . » ثم يصرخ كلاما مباشرا وبسيطا : « لماذا اكلتم خضارا مهربا من حقول أريحا » . ولادة سرحان هي المنفى ، القيد ، السجن . لكن المسألة هي في البساطة التي يؤكد بها المقطع الثالث : « الشرطي وخادمه الآسيوي » . وسرحان يقيس السماء بأغلاله ، و « الحرس » . هنا يأخذ الفعل ملامحه . لذلك يختلط السرد بحالة التوتر التي تؤثر لها الاغلال التي تقيس السماء . لكن السرد يبقى مجرد انتقاء للملامح وليس بناء لها . فقد تم انجاز الملامح في المقطع الاول . ثم يقطع السرد مرتين : « مضى جيلنا وانقضى » . و « سرحان متهم بالضياع والعمدية » . ثم بلون بالصور : « يأتي الصدى حرسا » .

الملاحظة الرئيسية التي نخرج بها ، هي ان السرد يأتي خارج بناء سردي . يأتي كاستنتاجات تبني فوق بعضها .

٣ - في المقطعين الرابع والخامس يأخذ التاريخ لشخصية سرحان أكثر من منحى : « ورائحة البن جغرافيا » ، حيث العلاقة الوحيدة هي العلاقة بالارض . و « سرحان نقطة دم تفتش عن جثة نرقتها » .

ثم يأتي المنحى الثاني : « أبوك احتفى بالنصوص وجاء اللصوص » . لكن ربط الصراع ببعده العربي تبقى عملية لا معنى لها خارج الارض : « كريات دمي » . { - ثم يأتي قلق الفعل ورفض اللغة . حيث يتأكد

عنصر الرفض لمكونات الايديولوجية المسيطرة ، داخل صرامة ارهابية . هنا تتأسس شخصية سرحان وتأخذ ملامحها الاخيرة في هذا البحث عن « الفرق بين الفزاة وبين الطفلة » . هنا ينفي سرحان الماضي . ينفي اللغة الماضية ليؤسس لغة أخرى . صرامة الارهابي وتوتره هي تقيض الصراخ والحنين الرومانسي . فهو قتييل الحروب وقتيل السلام . لذلك يسكت ويقتل ويخوض حروبه « حربك حربان » وتعود القصيدة الى بدايتها .

قراءة ثانية : بنية القصيدة .

حاولنا في القراءة الاولى ، ان نقرا تدرج القصيدة ومحاولتها الاستدارة حول نفسها ، والاحاطة بجميع العناصر الاولى . حيث يبدو النص الشعري كغابة مليئة بالاصوات والعناصر . لكن هذا المستوى من القراءة ، وهو ضروري ، لا يقودنا الا الى مزيد من تفتيت عناصر القصيدة . الى وضعها في تفصيليتها هي . لكن هذه التفصيلية تبنى داخل نسق عام . فهذه العناصر يمكن ان تجمع في ثلاثة انساق سوف تشكل بنية القصيدة .

١ - النبوءة :

يقف الشاعر على مفترق قصيدته ويقول النبوءة .
لكنها نبوءة الماضي ، الذي يأتي قبل الهجرة وخلالها . لا تحمل انذارا او وعدا . ساكنة ومتوترة . يستعير الشاعر احتمالات اللغة من اجل التكثيف الشديد الذي يقود الى حالة هي مزيج من الحلم والوعي . يعيد الماضي تركيب نفسه في معادلة بسيطة : التاريخ السياسي والتاريخ الشخصي (لذلك سوف تكون شخصية سرحان جزءا من النبوة في القصيدة) . لكن لا وجود للتاريخ في تفاصيله . تقوم القصيدة بعملية حذف واعية لكل التفاصيل . فالتفاصيل لا ترد الا كـ **كعثرات** لحدث كان :

« يجيئون ،

ابوابنا البحر، فاجانا مطر، لا اله سوى الله. فاجانا مطر ورصاص . هنا الارض سجادة ، والحقائب غربة !

يجيئون ،

فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » . وماذا حدث ؟

انت لا تعرف اليوم . لا لون . لا صوت . لا طعم »

هذا المقطع الذي يحاول ان يلخص فلسطين ، يقوم بعملية حذف متعمد لجميع التفاصيل . لعبة حذف الماضي واعادة صياغته ضمن وعي حاد ورؤية للحاضر . لا وجود للماضي الا كجزء من حاضر يسحق ويدمر . نبوءة النص تأتي في الماضي ، لا تمتد النبوءة الى

المستقبل الا في اللحظة الاخيرة ، حين تحاول ان تستعير من درامية وتوتر القصيدة سكونية النتائج . انها سكونية الموت . فسرحان الذي يقتل ، هو ايضا وبالضرورة سرحان الشهيد . القتل - الفعل ، لا يبنى الا داخل موت آخر . هذا هو الوجه الحقيقي للموت الفلسطيني ، لتقديس الشهادة - البطولة الى درجة النبوءة .

نعرف في الحاضر . والمعرفة هي معرفة الماضي .

« ونعرف كنا شعوبا »

« ونعرف كنت بلادا »

تقودنا هذه المعرفة المزدوجة الى نتيجة مزدوجة :

« وصرنا حجارة »

« وصرت دخان » .

لكننا :

« ونعرف أشياء أخرى » .

هي الفعل الذي سنقوم به .

المعرفة التي في الحاضر هي معرفة للماضي . لذلك تأخذ اطراف النص شكلا حادا . لا تستدير ولا تسمح للايقاع أو للصورة باستراحة ما . بأغنية أو ما يشبهها . يندفع النص محكوما بنبوءته الى حذف تفاصيل الماضي من اجل اقامة تفاصيل غير واقعية . يستعير العناصر الطبيعية والنص الديني والمواقف المسرحية ، يكثف الى حد لا يستطيع النص احتماله ، لذلك يفترض هذا الحد من الكثافة تفصيلا آخر . فيرسم النص شخصية سرحان :

بلا ماض . « سرحان من نسل تذكرة ، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهاك » .

بلا مستقبل . « سرحان قطرة دم تفتش عن جثة نسيها » .

لا عائلة له . « ما اسمك ؟

- نسيت .

- وما اسم أبيك ؟

- نسيت .

- وامك ؟

- نسيت » .

بلا اسم . « وكان يعني : مضى جيلنا وانقضى » .

ضائع . « سرحان يشرب قهوته ويضيع » .

« سرحان متهم بالضياح والعدمية » .

سجين . « يقيس السماء بأغلاله » .

أسير . « وسرحان كان أسير الحروب وكان

أسير السلام » .

لا شيء وكل شيء « ولست شريدا ولست شهيدا » .

نلاحظ من هذه الصفات التي تطلق على سرحان ،

ان السمات الشخصية تحمل ازدواجية ما . هناك من جهة تفاصيل نفي : انه ينفي الماضي ، ينفي الاب والام والاسم ، ينفي الجيل بأسره ، وينفي وجوده بين النقيضين اللذين يتزاوجان في شخصه ، الشهيد والشريد . وهناك من جهة أخرى تفاصيل اثبات : لكن هذه التفاصيل تضر الى اقصى الحدود : « تربى بمطبخ باخرة » . « يشرب قهوته » . اشارات تكشف دلالتها الرمزية ومنذ القراءة الاولى انها مليئة بالاستعارات الرمزية . هنا نصل الى بطاقة هوية غير شخصية . تقوم القصيدة بعملية محو لجميع سمات البطل . ويتم هذا المحو بشكل منظم ، فلا يترك نفسه للصدفة . القصيدة تقتصد هنا الى أبعد الحدود . تقتصد في الايقاع واللغة . الجملة حادة المقاطع ، والكلمات لا تخضع لاي تكرارية تشكيلية . فتجري عملية استبعاد جميع العناصر التفصيلية من اجل الوصول الى صورة بطل نبوي . فلسطين تصبح هنا اطارا يمزق . لا وجود للحنين . الحنين اتهام والفعل هو الموت . حتى القتل نفسه ، تتم اعادته الى عناصره الاكثر بدائية . كل هذا من اجل الوصول الى السؤال الذي تدور حوله القصيدة بأسرها :

« كيف اعانق ظلي وأبقى » .

تنفجر الصورة داخل القصيدة . انها مفتاح لعبة القصيدة بأسرها . هذا النبي - الشهيد - القاتل الذي يتسلح بارهابيته ولا يبحث عن شيء ، لانه لن يجد سوى الموت ، يصوغ معادلة العلاقة الجديدة بالارض .

الصورة الشعرية هي سؤال . وفي السؤال لا جواب . كيف اتوحد بالارض التي تهرب مني وأبقى ؟ كيف أموت ولا أموت ؟ والعناق هنا هو أكثر من عناق . انه محاولة تحايل على الموت . لذلك يموت البطل لكنه لا يموت . فهو حين « يفتش عن جثة لا يجد سوى ظله ، والظل ملتصق بالارض ، والارض تهرب . فالعناق لا يتم الا موتا . فسي قطرة الدم التي تسيل على مرج بن عامر » .

٢ - الارض - اللغة :

الارض ليست معطى كما في السابق . لم تعد مجرد اطار للحنين ولحظة للتواصل الانساني . انها تنفجر في علاقة جدلية مع عنصر ايدولوجي ، يأتي ليشققها بالجروح . لكنها تبقى ملجأ من نوع آخر . انها الآن شكل للفعل . الارض التي لجأت في جراح الشهيد (عائد الى يافا) تصير يدا ورصاصة ولا تحافظ على الثبات . هذا الامتداد الى الفعل هو محصلة جدل بين الارض والعناصر الايدولوجية . لذلك تأخذ القصيدة في مستواها الثاني بعدا جدليا بين طرفين . نستطيع ان نشير اولا الى وجود طرفين مستقلين،

لا يتداخلان الا في تكسرهما . الارض من حيث هي اطار ، واللغة كشكل انهيارى :

« أبوك احتفى بالنصوص وجاء اللصوص » .
والصراخ لا يقود الا الى السجن :

« ينادين يافا
فيأتي الصدى حرسا » .

لكن الصوت يظل محافظا على شيء من نبرته الرومانسية القديمة ، عبر حنين الى القيم :

« - لماذا اكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا ؟
- لماذا شربتم زبوتا مهربة من جراح المسيح ؟ »
هذا البعد الرومانسي يفاجأ بأسئلة الواقع . فيسخر :

« ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي ..
وأرجع (حلم قديم - جديد) »

او ينتشر ياسا :

« ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب ،
ينكمش الماء ويبقى الصدى »
او ينتمي الى وطن ، كل شيء يقوده اليه :

« ورائحة البن جغرافيا » .

يقيم هذا الحنين ، الذي لا يجد أمامه غير الاسئلة ، توازيا يوحد الانفعال بالارض والهزيمة . الارض ومفاجآت الهزائم يشكّلان خطين متوازيين أحدهما يطرح الاسئلة (الارض) والاخر يكتشف الاجوبة بشكل سلبي (اللغة) . ولا يتوحد هذا التوازي الا من خارجه ، حين ينكسر الطرفان فتتداخل المعادلة .

في المستوى الايدولوجي - اللغوي ، ترتفع النبرة الايدولوجية . انها تلتقط أولا الشعار السياسي وتميد صياغته كشعار شعري . والشعار الشعري هذا له تاريخ طويل في شعر درويش . وهو يعود اليه دائما من أجل أن يعطي لقصيدته ورموزه رجعا مباشرا . لكن الشعار هنا :

« وما القدس والمدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البدواة
الى السلطة الجائعة » .

رغم وضوح العلاقة بين عناصره ، يأتي عاريا ويحمل تكسر الواقع . وهذا التكسر لن يبلغ ذروته الا في العلاقة باللغة . يلتقط درويش اللغة ويعمل فيها تكسيرا . يأخذ أكثر الحروف فظاظة . يرصفها خلف بعضها في علاقة تكسير سهلة . يرصف الحروف ثم ينتقل مباشرة الى الايدولوجيا السائدة ، الى الاغنية ، ثم يعود الى ادانة السياسة .

« وتكتب ض.ظ.ق.ص.ع. وتهرب منها . لان هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها . ضجيج الفراغ حروف تميزنا عن سوانا - طلعتنا عليهم طلوع النون - فكانوا هباء وكانوا صدى . صدى نحن » .

...نقصهم بالحروف السمينه : ض.ظ.ص.
ق.ع. ثم نقول انتصرنا » .

تعرض اللغة هنا لمحاكمة سياسية محضة . حتى لحظة « تميزنا عن سوانا » تضع وسط البحث عن النتائج . هذا الهدير السياسي المباشر سوف ينعكس على المستوى الثاني ، الارض ، بشكل مختلف كليا . اللغة تتفكك من خارجها في ضмор دلالاتها وعبئيتها السياسية . اما الارض - الوطن فانها تنهار من الداخل . « بيوت تغير سكانها والنجوم حصى »
« وخمس نوافذ أخرى، وعشر نوافذ أخرى تغادر حائط » .

في السطر الاول ، يبدو الموقف تقريريا ، الى ان تأتي « والنجوم حصى » لتقوده الى السؤال الكبير الذي يجيب عليه السطر الثاني ، في هذا التفكك الداخلي ، حيث ينهار البناء من داخله . وفي حين يتابع المستوى الاول بحثه عن خواء الدلالة ، ووضعه السياسي المباشر في الدرجة الاولى :

« باسمك حطين تصبح مزرعة للحشيش » .
يأتي المستوى الثاني كي يمتد من هذا التكرار الى اشارتين :

الاولى ، هي التثبيت بالارض - الوطن :
« ولكنها وطني ،

من الصعب أن تعزلوا عصير الفواكه عن كريات دمي » .

حيث يريد الفعل أن يتقمص الارض ويدمجها بالجسد .

والثانية ، هي الامتداد من « وحربك حربان » الى « ورائحة البن يد » ، الى الفعل - الحركة . فيأتي الفعل كي يقوم ببناء قاعدة لثلاث تنكسر أضلاعه في اختلاطها . لكن قاعدته ، هي الضابط الرئيسي في القصيدة . فالضبط الدرامي ، يأتي من تداخل جميع عناصر القصيدة .

٣ - البنية الدرامية في القصيدة :

منذ اللحظة الاولى ترسم القصيدة مسرحها الخاص . تتعدد وتبني ضوابط تعددها . انها تقوم وسط فعل محدد : القتل . والقتل يستنهض الذاكرة والحلم . الماضي والحاضر والمستقبل . القتل هو مؤشر لجميع عناصر الواقع ، حيث يبنى حوله مسرح متكامل . مسرح مأساوي محكوم بنتائجه . لا خيار للبطل ولا خيار للقصيدة . لذلك لا ذروة للقصيدة . لا توجد مسألة واضحة تحتاج الى حل . ولا وجود لصراع بحاجة الى حسم . الصراع والحل يأتيان خارج القصيدة . بعد أن تنتهي ويذهب الدم الى الارض . هنا الفعل بكل

تفاصيله الذهنية كذاكرة وحلم ومستقبل ، كتوجه ورؤيا . كمأساة محددة وكنائج لا حدود لها .

تقوم القصيدة منذ البداية بتحديد ملامح مسرحها . تحذف جميع العناصر الخارجية وتحافظ على الاشارات فقط . المسرح كشكل يتساقط ولا يبقى منه سوى التوتر الدرامي العنيف . لكن ملامحه تأخذ أبعادها في أربع مسائل :

١ - البطل :

هناك شخصية رئيسية واحدة هي البطل - القاتل - الضحية . سرحان يتكلم ويحاور الشعر والشاعر . القصيدة بأسرها تبنى حوله . شخصيته تختزل التفاصيل في الانفعالات . تشير الى بعض التفاصيل حين تستخدمها داخل اللحظة الانفعالية للشخصية . سرحان هو صدى لكل الشخصيات الاخرى . منه وبه نتعرف على الماضي (الام والاب) والمستقبل (الحروب) والفعل (القتل) والتفاصيل (تربي بمطبخ باخرة) . انه جميع الشخصيات دفعة واحدة الى درجة تفقده خصوصيته ، فتصبح شخصيته اطارا ايقاعيا . انه في هذا التواصل الشعري الذي يشير اليه ايقاع القصيدة الخافت . لكن الايقاع هو ايقاع فعل يلخص . لذلك نكتشف ان شخصية سرحان (التاريخية) تنتفي بشكل كامل ، لتحل مكانها ملامح عامة جدا وغامضة جدا . ملامح غير خاصة . انه الفلسطيني ، هكذا تريد القصيدة أن تقول . او الشاعر الفلسطيني ، او الثورة . ولكن لماذا لا تحتمل الثورة تفاصيلها ؟

ب - الحوار المباشر :

في القصيدة مجموعة من الحوارات المباشرة . بعضها يضعنا في أجواء التحقيق :

« - ما اسمك ؟

« - نسيت ... »

وبعضها الآخر يضعنا في أجواء حوار متعاطف . نحن نسأل ، وهو يعرف الاجوبة . هو يتقمص نبوءة ما ، ويترك نحن لخبرتهم ، من أجل اكتشاف الذي اكتشفه هو .

« سألناه : سرحان عمّ تساءلت ؟

قال : اذهبوا . فذهبنا

الى الامهات اللواتي تزوجن أعداءنا

وكنّ ينادين شيئا شبيها باسمائنا

فيأتي الصدى حرسا » .

الحوار هنا يتصل بالفعل . « اذهبوا . فذهبنا » . الحوار هو مجرد اطار شكلي يقوم الفعل بتعبئة فراغاته . الحوار المباشر ليس اذن الا مجرد اطار خارجي ، اطار كشف . لكنه يسمح للقصيدة بأن تأخذ أبعادها وتكشف فروقاتها .

ج - الحوار غير المباشر :

يتصل الحوار بالفعل ويشكل إطاره . لكنه أيضا يمتد الى الامتزاج بمسئولين متداخلين في القصيدة : الصوت النبوي - نبرة الشاعر . لكن النبوءة - صوت الشاعر هي صوت يتداخل بالفعل ويشكل صداة . فترتفع النبرة المأساوية التي تستنتج وتطرح أسئلة : « أبوك احتفى بالنصوص وجاء اللصوص ولست شريدا ولست شهيدا » .

هذا الانتقال من الوصف الخارجي الى الوصف الداخلي هو الجسد الدرامي الذي يكسر الصوت النبوي - الشعري في الفعل . هنا ينشأ التوتر الدائم بين الذات والعام . والتوتر داخل الذات بين الفعل والموت . فالاستنتاج ليس جوابا على سؤال يطرح في النص ، لكنه جواب من النص على أسئلة تطرح في خارجه .

د - الشخصيات المتعددة :

الشخصية الرئيسية تخزن الشخصيات الاخرى لكنها لا تنفيها بشكل مطلق . تحيلها الى رموز . هكذا نستطيع ان نكتشف ثلاث شخصيات مرمزة في القصيدة . السلطة التي تبرز أساسا في اللغة . الماضي بأسره يفف أماننا شاحبا عبر عملية تكسير واعية لرموزه . لكن القصيدة لا تذهب بعيدا . تضعنا أمام السلطة بنصوصها وعجزها وماضويتها ، وتناحز لسرحان .

الايديولوجيا المسيطرة ، التي تشكل الإطار المرجعي الثابت في القصيدة . والتي تقول ما يحيلها الى مدانة بشكل مطلق . لكنها تبدو دائما مكشوفة . فالقصيدة لا تقوم بأكثر من استعارة أبرز اشكالها الظاهرية ، وإعادة صياغته داخل الادانة المباشرة . هنا يتشكل الإطار المرجعي الاساسي في القصيدة . الايصال . أي فعل - الواقع . أو ما يبدو منه في النسق الايديولوجي وتحطيمه ضمن الاشكالية العامة التي برزت بعد هزيمة حزيران . وهذا الإطار لا يتكفى الا على عنصره الايديولوجي . حتى الإيقاع ، فانه يبقى خافتا ، رغم انه يرتفع في بعض المقاطع القليلة .

هـ - العلاقة الثلاثية :

هناك ثلاثة أبطال في القصيدة : نحن - هو - هم . نحن تحمل بعض الملامح . انها ضمير البداية . وهي الام والاب والواقع العربي . لكن هم غائبة . موجودة في ضمير البداية شبه المجهول ، لكنها لا تحمل أية ملامح . حتى القتييل لا يرى . فقط ترسم صورته وتمزق . يقود هذا النفي الواضح للعدو الى نفي نحن . فيصبح هو نقطة التركيز الرئيسية . هو تجمع نحن وهم في حركتهما . في صراعهما وفي صراعها معهما .

العدو ينفي سلفا . وهو يلخص كل شيء . لكن هو ينفي كفرد ، كتفاصيل . هو لا وجود له الا في هذه النحن سبه العائبة . هكذا ينحول هو الى حركة داخلية . الى أرهاق فردي . يبحث عن نقطة الانصال بـ نحن . التي لن تكون الا عبر الدماء في مرج بن عامر .



و - الصوت الخارجي :

هذا النفي المتعمد للعنصرين اللذين يتشكل هو من صراعهما وكطرف فيه ، يقود الى خفوت النبرة الدرامية في القصيدة . غير ان افاذ هذه الدرامية سوف يأتي من الخارج . صوت آخر يختلط بصوت سرحان حتى يصعب التمييز بين الصوتين . لكنه ليس صوت سرحان . انه صوت يستند الى كل عناصر انحداف في القصيدة . قد يكون الشاعر أو قد يكون الارض أو قد يكون الصوت الجماعي ، أو قد يكون هذه الاصوات جميعا . (سوف يعود درويش في قصيدة « الخروج من ساحل المتوسط » الى استغلال هذا الصوت الى انصى الحدود والى بنائه بشكل متعدد : الشاعر ، المقبرة ، غرة ، الجماهير .. ، حيث تبني القصيدة على علاقة هذا الصوت بصوت الشهيد) .

هنا تتوتر القصيدة الى اقصى الحدود . وتصبح العلاقة الثلاثية المفترضة علاقة ثنائية في جوهرها . لكن الطرف الثالث ، هم ، يبقى . انه هدف العلاقة الثنائية . العدو الذي يؤسس الصراع داخل هو - نحن . هنا نقيم القصيدة حيوية من نوع جديد . فدرة على التعدد لا يمكن حصرها . تتلون بالاحتمالات ، وتتسع لتناقضات الواقع .

ز - قراءة ثالثة : زمن الفعل في القصيدة .

تدور قصيدة سرحان حول إطار موضوعي واضح . حول فعل حدث في مكان وزمن محددين . القتل الفعل هو حركة في الزمن . لذلك يصبح السؤال الرئيسي في القصيدة ، هو قراءة زمن الفعل الذي تتمحور حوله . وهذا الفعل هو إطار درامية القصيدة . انه بنيتها الداخلية . فمن خلال قراءته ، نكتشف بعدا آخر في القصيدة ، بعدا تفصيليا . لكنه يشكل ، في تفصيليته ، قاعدة للمسار العام في القصيدة .

ح - الزمن :

زمن الفعل في القصيدة هو زمن خاص بها . لا علاقة له بالزمن الموضوعي الذي نقرأ حركته التاريخية واقعا . هنا تجري عملية استخدام الزمن بشكل آخر .

لذلك يتكثف ويلخص ويتبلور حول لحظة واحدة سوف تكررهما القصيدة وبصيغ مختلفة .
نلاحظ أولا ان القصيدة تبنى على حركة الفعل .
الجملة تبدأ بالفعل أو تتركب حوله . تستخدم هذه الجملة الفعلية ، الافعال في ثلاثة ازمته : المضارع . الماضي . الامر .

المضارع هو اكثر الافعال استخداما . انه يتشكل في ثلاثة مستويات :

أ - في المستوى النبوي : حيث تفتح القصيدة به :
« يجيئون . أبوابنا البحر » .

ب - في الفعل نفسه : « ويسكت سرحان . يشرب قهوته ويضيغ . ويرسم خارطة لا حدود لها . ويقيس الحدود بأغلاله » .

يأخذ الفعل صيغة المضارع . يوحي هذا المضارع الثابت في الفعل وكأن الفعل يحدث الآن ، أو سيحدث الآن . اي انه يتأرجح بين الحاضر والمستقبل .

ج - في الحوار : يجري الحوار المباشر وغير المباشر في المضارع احيانا . وهذا يعطيه جوا من الثبات في الزمن . سوف يكسر الفعل المضارع ، الذي يشكل اساس بنية الفعل في القصيدة في زمنين آخرين :

١ - الماضي : حيث يلعب الفعل الماضي دورا كبيرا في القصيدة في مستوى اطارها المرجعي الايديولوجيا - اللغة : « أكلت شربت ونمت حلمت كثيرا » . يلعب الماضي المرجعي هذا دورا في احداث حوار داخلي في القصيدة . وفي مستوى الحوار ، حيث يأتي الماضي ليكشف ابعادا تفصيلية تتعلق بشخصية سرحان ، وإبعادا ايديولوجية تتعلق بالتوتر الزمني الذي يحدثه الفعل .

٢ - الامر : الذي لا يبرز في القصيدة الا في مستواها النبوي الاول ، كي يكشف دلالات زمن المضارع : « فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .

هنا يلقي الامر الزمن . المضارع هو لهجة للنبوء وليس مؤشرا للحاضر .

يشير استخدام الفعل في القصيدة ، والذي يتركز أساسا في المضارع ، الى حقيقة ساطعة . القصيدة لا زمن لها . انها عبر الغاء التفاصيل واستخدامها فقط من أجل إبراز شخصية سرحان الاسطورية ، ودفعها الى الفعل : القتل . تقوم عمليا بإلغاء الزمن الداخلي . لذلك تتعرض دراميتها لمظهر حقيقي هو السقوط في الثبات . فالعلاقات التي بنتها القصيدة ، تبدو وكأنها تتجمد في الذاكرة . فيأتي الصوت الخارجي ليعطي هذه الذاكرة دفعا الى الحوار والاطر المتعددة . هكذا يصبح الزمن مؤشرا للفعل . انه زمن اسطوري . الفعل وحده هو الذي يخفف من اسطوريته ويضمه في سياق

تاريخي . هذه المسافة الطويلة التي يقطعها سرحان من أجل الوصول الى تاريخيته تفترض فعلا خاصا : القتل . حيث يفتح الارهاب بابا للدخول الى مرج بن عامر . اي حيث يحاول الشعر أن يلخص الواقع في توجهاته .

٢ - الصورة :

تتداخل الصورة بالفعل . حتى تبدو قراءة القصيدة وكأنها قراءة للتداخل الدائم في حركة الصور . الصورة تبنى على الفعل . لا وجود للصورة التي تصف . حتى الوصف الخارجي يلغى بشكل شبه كامل ، لتجد القصيدة نفسها امام الحركة . لكن الفعل - الزمن الذي لا يتحرك ويضع نفسه خارج الزمن الموضوعي ، يقود الى زمن تراكمي . فنأتي الصور اطارا داخليا للتراكم هذا . الماضي والحاضر والمستقبل تندمج وترسل في اطار صوري . فتصبح قراءة القصيدة وكأنها متابعة للصور التي فيها . ولا ينكسر المدى الصوري حتى في المرجع الايديولوجي . هنا فقط ، تصبح الصورة مباشرة ولها مدلول واضح وآحادي . اما في بقية مستويات القصيدة ، فان الصورة - الفعل هي التوتر الداخلي الذي يبني لوحة سرحان .

يقود هذا الى استنتاج اولي . فالقصيدة تقوم غالبا بإلغاء الصورة كوحدة ، تستخدم الصورة - الاطار كعلاقة بين اطراف متعددة ، ثم تقوم بإلغائها كوحدة مستقلة وتدمجها بالرمز الاسطوري السرحاني . الصورة في علاقاتها هي رمز . انها لا تعبر عن عناصرها . تأخذ العناصر وتكشف علاقاتها باتجاه ترميزها . لكن الرمز لا يلغى العلاقات ، بل يمضي بها الى نهاياتها داخل نسق القصيدة . غير ان هذه الصورة - الرمز تبقى وعاء للفعل . وتصبح بهذا المعنى قاعدة القصيدة . الصور تتحرك في جميع الاتجاهات مجسدة زمن الفعل في عناصر الواقع .

لا يلغى هذان الاستنتاجان تدرج الصورة . فهذه القاعدة العامة لتركيب الصورة في القصيدة ، تسمح للصورة بأن تأخذ جميع تدرجاتها .

١ - التجريد :

« كيف أعانق ظلي وأبني » (١)
« وخط الطباشير لا يكسر المطر المقبل » (٢)
ما هي علاقة العناق بالظل في (١) وما هي علاقة الطباشير بالمطر في (٢) ؟
الاستنتاج الاول من قراءة هذا النمط من الصورة ، قد يقودنا الى اعتبار الصورة تجريدا محضا . رغم اننا في (١) العناق والظل ، قد نكتشف عناصر علاقة بعيدة مققودة في (٢) بشكل كامل .
لكن التجريد يكشف عن وظيفته الرمزية . « أعانق ظلي وأبني » يجب أن تقرأ داخل القصيدة بأسرها .

تشبه الشهداء والفزاة يشبهون الطفاه . لكن الربط بالسؤال : يعطي الصورة توترا خاصا . السؤال هنا هو الصوت الخارجي الذي يوحد درامية القصيدة ويعطيها التعدد في ابعادها .

٣ - الايقاع :

زمن الفعل يخلق ايقاعه الخاص . ايقاع القصيدة ليس خارجها . ليس في العروض او التفعيلة التي تبني عليها . انه يقع اساسا في الفعل . الفعل يخلق ايقاعه وزمن القصيدة هو بنيتها ايقاعية .

الايقاع اذن يحاول الخروج من الزمن الايقاعي القديم . يحاول ان يؤسس اشكالته الخاصة . يستعين بالقافية وبالشكل الفئائية ، لكنه أولا ايقاع داخلي . لذلك فهو اساسا وانسجاما مع بنية القصيدة . يستعين بالايقاع المرسل . القافية الخارجية ثانوية جدا . فالاساسي هو خلق وحدات ايقاعية .

تشير قراءة ايقاع القصيدة الى اربع ملاحظات :

أ - **الايقاع المرسل :** الذي يستند أولا الى المستوى الاسطوري والنبوي والى الفعل . حيث لا زمن . يختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل . فتصبح الجملة ايقاعية قصيرة ومكثفة وتستدير داخل مقطع واحد . والاستدارة داخلية . تأتي من تراكم الصور داخل الافعال . لذلك يبدو الايقاع متوترا وساكتا في آن . يتوتر من خلال جملة القصيدة ويسكن من خلال عدم لجوئه الى القافية المباشرة . سوف تنسحب هذه البنية ايقاعية على اغلب مقاطع القصيدة . لكن الحوار والايقاع الدرامي سوف يفرضان تنويعات عليها .

ب - **التكرار :** يأخذ التكرار في الكثير من المقاطع دلالة ايقاعية . انه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى الى مئات اللحظات . انه لا يضيف . بل يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة . يبقى القصيدة في زمن واحد ، لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعددة :

« وما كان حبا »

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد

وما كان حبا .

او التقاط لحظة « ورائحة البن » وتكرارها . وبرز التكرار وظيفيا بشكل ايقاعي في مقطع :

« ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب »

ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ

منقار طائر .

وتزرع قطرة دم

بمرج بن عامر .

داخل هجرة سرحان الدائمة وتوقه الى بقاء هويته المهددة دائما بالضياح . و « خط الطباشير لا يكسر المطر المقبل » يجب ان نقرا داخل ارادة البقاء التي ستحو الاطر التي رسمها العدو . كذلك سوف نلاحظ ان الصورة تتأسس حول الفعل . السؤال في (١) يطرح بين فعلين : اعانق وابقى . والعلاقة في الصورة (٢) تبني بالفعل . الطباشير - يكسر - المطر ، في حالة النفي .

ياخذ التجريد معاني اكثر رمزية عندما يصوغ شعار الاهتمام بالارض . « ورائحة البن جغرافيا » و « رائحة البن يد » . الارض - جغرافيا . الارض - يد . الفعل (اليد) هو الذي يبني علاقة البن بالوطن ويحيله الى رمز له .

ب - الاستعارة :

حيث تأتي غالبا في بناء المرجع الايديولوجي للقصيدة . هنا تبدو الصورة اكثر وضوحا :

« وما القدس والمدن الضائعة »

سوى ناقة تمتطيها البداوة

الى السلطة الجائعة » (١)

« جراحك مطبوعة للبلاغات والتوصيات » (٢)

هنا في (١) تبدو عناصر الربط واضحة . انها ترتبط افقيا في مستوى العلاقات الفعلية . القدس - المدن الضائعة الناقة - البداوة السلطة - الجائعة .

لكن هذا الارتباط الافقي لا يسمح ببناء الصورة . فتأتي الاستعارة المرجعية عموديا وافقيا : القدس - البداوة - ناقة - السلطة - الجائعة . اما في (٢) فان استعارة المطبوعة للجراح تأتي بشكل مباشر من المرجع الايديولوجي .

ج - التشبيه :

« من الصعب ان تجدوا فارقا واحدا »

بين حقل الذرة

وتجاعيد كفي » .

هنا الصورة واضحة وشفافة . الحقول تشبه تجاعيد الكف . اليد تمتد في الارض . يتوظف هذا الوضوح التشبيهي في القصيدة . « رائحة البن يد » ، واليد ترسم صورة القاتل وتقتله .

د - الترابط :

« وما الفرق بين الحجارة والشهداء »

وما الفرق بين الفزاة وبين الطفاه » .

تأخذ الصورة التشبيهية منحى آخر . الحجارة

العام بالخاص بشكل مطلق . تفاصيله هي عناصر واقعية مرمزة في الفعل . اطره خالية من تفاصيل الحياة اليومية الا في الحدود الدنيا .

وسوف يصل البطل السرحاني الى نموذج الاكمل في « أحمد الزعتر » . هنا توظف جميع التفاصيل من اجل بناء وجه لا ملامح له . ملامحه هي الفعل واسقاطات ثقافية - ايديولوجية . رموزه جميع عناصر التاريخ العربي المعاصر .

« أحمد الزعتر » ليست قصيدة التفاصيل في ملحمة تل الزعتر . انها قصيدة الوعي الحاد بترابط القتال بالايديولوجيا . انها التاريخ مجسدا في شخص . يولد احمد كما ولد سرحان :

« عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده امه الا دقائق
في اناء الموز
وانسحبت » .

يولد احمد الزعتر ويقاتل في المخيم باسم العرب . لا تكسره التفاصيل ولكن تكسره المياه :
« سائرا بين التفاصيل فائكات على مياه
فانكسرت » .

ويلخص تاريخ الطفلة :
« ومن المحيط الى الخليج من الخليج الى المحيط
كانوا يعدّون الرماح » .
وحد المتفرد البحر المستقبل :
« ان التشابه للرمال وانت للآزرق » .

لكنه يمتد في صوته العاصف ليكتشف اللحن الآسيوي . فيهتف بنبرة كمبودية :
« جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ
كي يلقي العواصم » .
وتكتمل الدائرة .

القتل في سرحان ، والموت الذي يبشر بالفلاحين في احمد الزعتر . ويكون سرحان ، هو النشيد الفلسطيني . يرى الافق ، يمسك سلاحا ، يعبر في فرديته عن جماعية يبحث عنها ، يدين الايديولوجيا المسيطرة ، ينكسر ، يعلن موته ، ويفتح ذراعيه لاستقبال الذين سوف يلغون العواصم (x) .

بيروت

يلفي هذا التكرار الايقاعي زمن القصيدة ويضعها داخل رمزها . وبهذا يجري التأكيد ايضا على جميع عناصرها .

ج - الايقاع الغنائي : سرحان يغني غناء حزينا وبطيئا . وهو في غنائه يصل الى لحظة بالغة الصفاء في هذا المقطع :

« وسرحان
ما قال جرحي فتدليل زيت وما قال
صدري شباك بيت وما قال
جلدي سجادة للوطن
وما قال شيئا » .

هنا يستخدم الكثير من امكانيات الايقاع في الجملة الشعرية . التكرار الذي يمدّ السطر الاول في الاسطر التي تليه ، والقافية التي تحدث ايقاعا داخليا في المقطع والخاتمة الايقاعية التي تفتح المقطع على المقطع الذي يليه .

د - استخدام القافية : يجري التنوع في استخدام القافية ، رغم ان هذه القصيدة هي احدى أكثر قصائد درويش اقتصادا في استخدامها . هناك القافية التي تختتم المقاطع ، وهناك القافية داخل الجملة الشعرية الواحدة ، وهناك الاستخدام شبه التقليدي للقافية ، حيث تختتم السطر الشعري :

« يدان تقولان شيئا وتنطفئان
ونعرف كنا شعوبا وصرنا حجارة
ونعرف كنت بلادا وصرت دخان » .

وهناك استخدام التقفية النهائية للمقطع ، ولكن يترك السطر الاخير مفتوحا .

« وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة
يعانق سائحة والطريق بعيد عن القدس
والناصره
وسرحان متهم بالضياح وبالعدمية » .

يساهم هذا الاستخدام المتعدد للايقاع في مسرحية القصيدة . ويعطي للفعل امكانيات التعدد .

المسار السرحاني

تقودنا قراءة قصيدة « سرحان » الى نتيجة اولية بالغة الاهمية . فهذه القصيدة التي تتمحور حول الفعل وتعطي ملامح غامضة لبطل اسطوري ، تقدم في الشعر العربي المعاصر اضافة داخل مسار بلورة الرمز انطلاقا من الرمز التاريخي . هنا يأخذ الرمز عنصره الواقعي ويمسرح . لكن لا يجري الخروج عليه . ملامح سرحان سوف تحكم مسار شعر درويش حتى « كان ما سوف يكون » . وسوف تكون قصيدة « الارض » استثناء يؤكد القاعدة . البطل ملموس ومستحيل . في شخصه يتوحد

(x) فصل من كتاب نقدي يصدر قريبا للكاتب .

دم في الحروف

لعل الهدوء سيأتي بعاصفة أو نشور ،
لعل الهدوء محاولة للتمزق ،
آخر خيط من النور يسري ،
وتنشق هذي السماء عن الوعد ،
تنشئ أرض المحبين ،
لا تنكروا من مضى وقضى ،
من يعود على جبل ،
زاده النار والعبق الجبلي ،
أيار شقة الليل الجبلي اضيئي !
دم يرسم الخطوات ،
دم يكتب الصفحات ،
دم في الحروف .. وفي الاسئلة !

- ٣ -

دم في الزوايا ،
دم في العيون .. وفي الرمل ..
عبر الشوارع ...
هذي عيون صفار بلادي ترف على الارض
من خوفها ،
صفار بلادي ترف على الارض دمعتهم ،
تلعن المذبحة !

- ٤ -

بلادي التي في الحشا والسواد
- سواد العيون - سلاما ،
سلاما دم الشهداء ،
سلاما بنادق اهلي الجديدة مشروعة ،
والحرايب تشق الصباح ،
وتبفر بطن الجبال الليلة بالدم ،
ها .. كفن في الجبال ،
الجبال هنا غابة من رجال ،
سهيد على غابة من رجال ،
وبوركت تبدأ يا وطني من مقابر اهلي ،
وتبسم فوق الشواهد والاضرحه !

بغداد

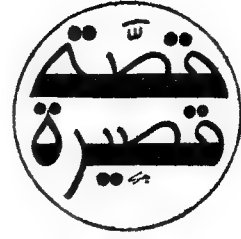
بيان الصّفري

- ١ -

هو الوطن العربي القليل
يجيء من الدم ،
رايته في الرمال تضيء ،
هم الشهداء يجيئون من حلقة الليل ،
يتردون من النار في ضفة النهر ،
تطلع في هجعة الليل صورتهم قمرا من دم ،
هل رأيتم دماء تضيء ،
وتأخذ شكل بلاد نحددها بالشهادة !؟

- ٢ -

هي الحرب من أول الصرخات تهب ،
وتمر كنا كالرحى بالثفال ،
ندور على فتحة الجرح ،
تمتد فينا البلاد ،
تضيق بنا ،
فنهر الجدار ،
- الى اين تذهب ؟
- تلك بلاد اراها !
- سيفمرك الصمت
- لا صمت يفمر حنجرة للقتيل ...
ولا صمت يبقى !



عندما التقيت بها في بداية ذلك الصيف كانت قد تلقت لتوها ضربة من ذلك النوع من الضربات القاصمة الذي يستحق بجدارة لقب « ضربة العمر » . اذ نبذها الرجل الذي أحبته ورعته و ... صرفت عليه والتحق بامرأة أخرى . وكذلك كان حالي : اذ تخلت عني المرأة التي أحببتها سنوات طويلة من عمري وعشقت رجلا آخر .

رأيتها ذات صباح في أحد المكاتب وكانت تحاول جاهدة أن تتصل بأحدهم تليفونيا ، كانت تعابير وجهها فظة فاسية ، وكذلك كانت حركاتها - وكان اصرارها على الاتصال المرة تلو الأخرى يضاعف من مجال النفور الذي تنشره حولها - لقد كرهتها ما في ذلك شك ، وتمنيت صفعها لانني اعتقد انه ما من شيء في العالم . سواء اكان مصيبة أم كارثة ، جدير بأن يضعنا في دائرة الفظاظة : لقد لاحظت لي الفظاظة ومشتقاتها على الدوام صرخة حقيرة في وجه هذا التماسك الحزين النبيل .

كان عليّ أن اتلفن لشخص ما ، فاضطرت الى الاقتراب منها وأنا اطلب منها بأدب مقهور اذا كانت تسمح لي باستعمال التليفون . وعندما فتحت فمها لتجيب غمرتني رائحة الخمر الكريهة ، فأسرعت باغلاق التليفون بحركة غير متوقعة وأنا أسرع بالخروج فيما كانت تنظر اليّ بدهشة وفضول ..

اخذت تحوم حولي ، ولا يعرف الا الشيطان كيف عرفت من أنا وأبسن مكتبي - كانت تهب فجأة كريج شريرة وتفتح غرفتي دون أن تفرع جرسا أو بابا ، وما اكاد أرفع رأسي حتى أراها بكامل قامتها الطويلة المتينة : امرأة فظة نخيلتها قادمة من تاريخ قام على الاجتياح وسفك الدماء .

كانت تأخذ طريقها دون كلام الى اقرب كرسي وتضع ساقا على ساق وابتسامتها المستفزة تتراقص على شفثيها الدسمتين ، ثم تمد يدها الى حقيبتها الجلدية القديمة وتتناول علبة سجايرها وتشعل واحدة دون أن تفارق وجهها تلك الابتسامة التي كانت تشعل كل شياطين الشر في رأسي .

ماذا كانت تريد ؟

وعندما تنتهي من تدخين بضعة سجاير مع فنجان القهوة كانت تتجه مباشرة الى طاولتي وتضع يديها الاثنتين على الطاولة وتنحني عليّ كاشفة عن ثديين لا شك في صلابتهما وجمالهما . وبعد ان تتأكد انني نظرت جيذا اليهما تستقيم ثانية ثم تعود الى كرسيهما وابتسامتها الهازئة تتسع وتتسع ..

ثم .. وكأنها كانت تقوم بطقس لا محيد عنه ، كانت تفتعل اي شيء لتنحني باتجاه أرض الغرفة انحناء كاملة ، كاشفة عن مؤخرة اخاذة باستدارتها وصلابتها ،

للصفر بيت
للمركبة بيت

قصة بقلم
سمير ابراهيم

وعندما تتيقن انها قامت بطقسها المجنون كاملا كانت تغزو فجأة وتتجه الى الباب دونما كلمة ، تاركة اياي مرفوع اليدين بحركة ارادية ، كأنما أريد أن أسألها عن شيء لن تجيب عليه أبدا .

ماذا تريد ؟ ماذا تريد ؟

ماذا تريد ؟ سألتها ونحن نأكل في ذلك المطعم القبيح بكراسيه البنية الفامقة التي تبعث الكآبة والوحشة ..

ماذا تريد ؟ لم تجب وانما كرعت كأس العرق الصافي دفعة واحدة وطلبت المزيد . قلت لها بأنها شربت ليترا كاملا حتى الآن ، وأنه يحسن أن تتوقف . كنت اعتراضا بحركة من يدها ثم دقت يديها وطلبت من النادل ليترا آخر وهي تقول لي :
- سنشربه معا هذه المرة . يجب أن تتعلم كيف تشرب العرق دون ماء .

قلت لها بأنني غير متعود على هذا وانني أصلا لا أحب العرق لا صافيا ولا مكسورا .

فقلت هذا غير مهم ، ستشرب والا عملت فضيحة حقيقية .

قلت : سأشرب . نعم سأشرب ولكن بشيء من الماء .

فوافقت بحركة ملوكية ولكنها قالت :
- هذه المرة فقط وفي المرة القادمة سنشرب دون ماء ، والا كيف تقول لي ان امرأتك قد هجرتك ؟

وختمت كلامها بحكمة بليغة خلاصتها ان الذي لا يشرب العرق دون كسر هو رجل لم تهجره امرأة قط .

شربنا وشربنا وتحدثنا وشربنا . وتهاتوت بعض الجدران ، وأخذ قلبي يرق وأنفجرت في صدري الاغنيات ، فقلت لها : أحبك ! وصفقت فحضر النادل وطلبت منه كأسين جديدين وشدت عليه أن تكونا كاملتي النظافة واللمعان ، وهي تنظر اليّ راضية حزينة . وصبت العرق حتى الحافة ، وقلت : سنشرب منذ الآن عرقا صافيا نخب عذابك وعذابي ! وشربنا بنهم ثم شربنا وقلت لها : أحبك واشتهييك وأريدك أن تقيمي في جرحي ولا تبرحيه ! فابتسمت بحزن وسالت دموعها . آه لو لم تكن في محل عام لتذوقت دموعك يا حبي قطرة فقطرة .. قطرة فقطرة .. قطرة فقطرة ...

آه ماذا قلت حتى غضبت ؟ أيسة حماقة ارتكبت لتدلق ابريق الماء الفخاري على رأسي وتصفق الباب بعنف وتفرقع خطواتها نازلة على الدرج ؟

فلتذهب الى الجحيم .. هل تحاربني بجنونها ؟ اذا كان الامر كذلك فلنر . وأمرت جنوني أن ينطلق وأخذت بخيالي أسدد لها طعنات قاتلة وكنت واثقا انها ستصيبها .

وصرت أبرد من الصقيع وأشد لؤما من اللؤم نفسه . أيتها العاهرة تلعبين لعبة القسوة والشفقة . سنرى اذا كنت تجيدنها حتى النهاية .

عادت وقالت : أريد ان أعيش معك . سألتها : لماذا ؟ قالت : لأنني لا أجد مكانا أنام فيه . هل اصدقها ؟ لم اصدقها ، ولكن لي قلبا أرق من قلب عاهرة حقيقية عندما التقى انسانا لا بيت له . فليكن . قلت لها : ولكنني لا أريد أية متاعب . هل تفهمين هذا ؟ لا أريد أية مشاكل لان لديّ من المشاكل ما يكفي . قالت : لا افهم . قلت لها : بل تفهمين . تستطيعين الاقامة فترة قصيرة حتى تدبري امورك .. وخلال هذه الفترة لا أريد أية مشاكل . (ثم ، فان اقامتك لا ترتب عليك أية حقوق أدبية نحوي) !

لا تريد أية مشاكل ؟! يا للفرور . كيف ؟ وانت نفسك قد استضفت مشكلة ، وها هي المشاكل تبدأ من الليلة الاولى : شربنا وشربنا وتحدثنا . كلا . لم نتحدث . كان كل منا يحدث نفسه - يفرغ مونولوجه الطويل . وعندما تعبت من كل شيء نهضت لانام . قالت : لست تعب . نم اذا شئت . وأما أنا فساكمل سهرتي عند صاحبك . صاحبي من ؟ سألتها . صاحبك الذي في الدور الثالث . غريب ! ومن اين عرفتة ؟ سألتها . قابلته على الدرج ظهر اليوم وكان لطيفا . عن اذنك ... وخرجت وصفقت الباب بصوت مدو ايقظ حتما كل من في البناية .

وضعت رأسي على الوسادة وأنا استمتع بذلك الشعور القديم الذي كدت أنساه : شعور من يعرف ان امرأة ما تنام مع رجل آخر لتجرحه الجرح الحقيقي الذي لا تقدر عليه الا امرأة حقيقية .

كنت ارتجف وأنا اضع رأسي كطفل على وسادتي منتظرا عودتها . غفوت وحلمت ، ومرّ وقت طويل ، ثم سمعت صوت المفتاح يصر في سكرة الباب .. ما أعذب هذا الصوت .. ما أعذب تلك اللحظة التي تدس فيها امرأة المفتاح في باب غرفتك .. خطر ببالي ان اتظاهر بالنوم ، ولكنني كنت قد تجاوزت زمن التظاهر بأي شيء . دخلت مترددة ثم خلعت ملابسها واندست في فراشها ، وعندما نظرت اليّ كنت مفتوح العينين انظر اليها بلطف ومحبة كأنني أباركها ثم غفوت .



بقلم
اسماعيل فهد اسماعيل

سعد الله ونوس

ورحلت الالتزام والوضوح

● مدخل : (١)

مستمر . وعمل مستمر . . . عمل نقدي للاشكال المسرحية
الفائمة » (٢) .

هل نستنتج من هذا ان الذي يسمّ سعد الله ونوس
من العرض المسرحي كوسيلة اتصال مع الجمهور هو شكل
العرض بحد ذاته ؟

يجيب سعد الله ونوس على هذا السؤال في معرض
حديثه عن تجربة المخرج المغربي « الطيب الصديقي »
قائلا : « شهدنا الطيب الصديقي في مهرجان دمشق . . .
وقد بهرنا بالشكل الذي قدمه ، حتى لقد نسينا
المضمون . . . بهرنا لدرجة ان متفرجا واحدا لم يتوقف
ليسأل نفسه : ماذا يريد هذا الرجل ان يقول ؟ . . . ان
تجربة الطيب الصديقي محاولة هامة بلا شك ، ولكن يجب
ان لا ننسى ايضا مضمون هذه المحاولة » (٣) .

هذه الكلمات قالها سعد الله ونوس عام ١٩٧٧ .
بيد ان تجربته مع المسرح تمتد لسنوات كثيرة اسبق .
بدأت منذ عام ١٩٦٢ ، وما زالت مستمرة حتى الآن .

والمتابع لآعمال سعد الله ونوس المسرحية يجد ان
تجربته ذات شقين :

الشق الاول : ويتصل بكل ما له صلة بالمضمون .
ومدى قدرته على تطويره وتعميقه . بنساء على تكامل
تجربته الثقافية الفكرية ونضوجها .

الشق الثاني : ويخص الشكل ، وكل ما يستطيع
ان يخدم عملية التواصل بين الجمهور المتواجد في الصالة
من جهة ، وبين الممثل الحاضر على خشبة المسرح من
جهة أخرى .

ولعل قضية الشكل لم تطرح نفسها على سعد الله
ونوس وبالإلحاح الذي هي عليه الآن قبل أن يصادفه كمّ
من التغير النوعي . . . الجذري في مضامينه .

وبصدد هذا الموضوع بالذات يقول سعد الله ونوس :
« كنت أكتب مسرحيات للقراءة . . . وظللت فترة طويلة

قرن وربع لا غير . . هو عمر تجربتنا العربية في
ميدان المسرح ، بيد ان هذا العمر القصير تاريخيا هو من
جانب آخر غني بتعدد تجاربه ، وتنوع الميادين التي
ضرب فيها .

ونظرة خاطفة على تاريخ مسرحنا العربي تقودنا الى
استنتاج مفاده ان من بين أهم العقبات التي عاناها وما
زال يعانيها مسرحنا وجود هوة عميقة وواسعة بين
المسرح العربي من جهة ، والانسان العربي من جهة
أخرى ، خاصة وان الغالبية العظمى من الجهود التي
بذلت من أجل ردم هذه الهوة لا تزال في مجال التجريب ؛
ولم تنجح بعد في تجاوز حقيقي لهذه العقبة .

ولقد تعددت الاجتهادات في محاولة تفسير ظاهرة
عدم اقبال الانسان العربي - وبالشكل المرتجى - على
المسرح ، فالبعض يؤولها بأن تراثنا الادبي والفكري خال
من شيء اسمه المسرح ، بالمعنى الدقيق للكلمة .

وبالعض يقول : ان الانسان العربي عاطفي بطبعه ،
ميل الى الطرب والفناء ، وبالتالي فهو غير ميل لالزام
نفسه بمشاهدة أعمال مسرحية جادة .

وآخرون يلقون بالتبعية على المتأجرين بالفن ، وفريق
رابع يحمل أجهزة الاعلام الرسمية مسؤولية افساد
الذوق العام للجمهور .

وبعد . . . فان لكل رأي من هذه الآراء جانبه
الصائب ، ولسعد الله ونوس - أيضا - رأيه : « ما أريد
ان أقوله هو اننا لن ننجح الا اذا وجدنا شكلا ، او صيغة
من صيغ الفرجة تتضمن نقدا للاشكال المسرحية
الاوروبية . . . » (١) .

وفي مكان آخر يضيف : « الحل يحتاج الى تجريب

(٢) يهدف هذا البحث الى استعراض الاعمال المسرحية لسعد الله
ونوس ما بين عامي ١٩٦٢ - ١٩٦٨ .

(١) الهلال - ابريل ١٩٧٧ - صفحة ١٨٢ « حديث من اعداد الأستاذ
فؤاد دودة » .

(٢) المصدر السابق - صفحة ١٨٢ .

(٣) المصدر السابق - صفحة ١٨٢ .

بعد مسرحية « حكاية جوقسة التماثيل » وبالذات في « حفلة سمر من أجل هـ حزيان » ، يتبدى تغيره النوعي واضحا للعيان .

● لعبة الدبابيس :

منذ قراءتنا الاولى لهذه المسرحية نستطيع ان نتلمس مدى تأثير سعد الله ونوس بالفكر الوجودي ، حيث كان قد عالج ازدواجية الأنا لدى بطله « شذود » .. الذي يتحاور مع جليس غير مرئي .

وكذا تأثره بالموقف العبثي من خلال ما اسقطه على بطله الآخر « برهوم » من ممارسات ومواقف تشبه الى حد كبير معالجات « فرانس كافكا » العبثية لبطل قصته « المسخ » .

فالى جانب « شذود » هناك جسد آخر منفوخ ، مشدود الى الارض ، لا يملك سوى الحلم والوهم .

وبينما نجد الاثنين على تلك الحال يدخل « برهوم » الحاوي ، الذي يقرر ان يلعب هذا اليوم لنفسه ، قبل ان يفاجئه مطارديه ، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ ، قبل ان تختلط شخصيته بشخصية شذود .

المسرحية باعتراف سعد الله ونوس لم تكتب من اجل ان تؤدي على خشبة المسرح ، خاصة وانها كانت تحتوي على « المنولوجات الطويلة التي تقترب من شكل الرواية » (٦) .

● الجراد :

وهذه المسرحية ايضا لا تكاد تخرج عن المناخ ذاته ... النفس الانسانية في صراعها مع توحدها وغربتها وتوقها الى الواقع الحلم .

واذا كان الانسان الفرد هو عدو نفسه في « لعبة الدبابيس » فان الجراد هو العدو الاكثر شراسة في هذه المسرحية .

وتبقى صلابة الواقع بموضوعيتها المطلوبة بعيدة كل البعد عن جو المسرحية ، وتظل المسرحية نفسها مؤلفة من كوابيس متلاحقة ، يتمازج فيها الحب والكرد والقتل والتآمر ، وتتداخل فيها الشخصيات حتى تندمج ، من اجل ان تنمحي .

وفي مقالها عن « مسرح سعد الله ونوس » تقول السيدة فريدة النقاش : « أما الجراد فهي تدور في نفس المناخ - مناخ مسرحية لعبة الدبابيس - .. الانسان المطارد ، وتستمد مضمونها من فكرتين « قابيل » الذي

(٤) صدرت أخيرا عن دار الآداب « مجموعة من هذه المسرحيات

القصيرة بعنوان « بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى » .

(٥) فريدة النقاش - الهلال - يوليو ٧١ - صفحة ٧٦ .

(٦) المرجع السابق - صفحة ٧٦ .

اكتب مسرحيات وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح ... ولم يبدأ اشتغالي الحقيقي بالمسرح الا بعد ذهابي الى فرنسا للدراسة » (٤) .

ولان تغيره النوعي سبق تغيره من حيث الشكل اقتضت الحاجة - هنا - ان نبحت في أسباب التغير الاول « النوعي » باذلين جهدنا من اجل ان نتتبع بداياته ، وكيفية تناميته ، بدءا من أعماله الاولى ، وانتهاء بأول عمل هام حدد مساره المسرحي الذي اشتهر به ، ونعني به « حفلة سمر من أجل هـ حزيان » .

● حول المضامين :

وانت تطالع أعمال سعد الله ونوس الاولى - وتتمثل في المسرحيات القصيرة والطويلة التي ألفها ما بين عام ١٩٦٣ وعام ١٩٦٥ - (٥) لا تستطيع الا ان تعترف بتأثره بالفكر والادب الوجوديين بشكل او بآخر ، ولا ان تنكر تأثره بأونيل وبيكيت ، انما ليس بالشكل المباشر الواضح ، اذ انه وفق في أن يضيف على التجارب التي عالجها الثوب المحلي الى حد ما ، اضافة الى نفسه الخاص الذي نفثه فيها .

ذاك الثوب وهذا النفس يبشران - بشكل واضح - بميلاد كاتب مسرحي واعد .

وعلى العموم ، فان مسرحياته الاولى - وهي ذهنية قبل أن تكون اجتماعية واقعية - تمثل غربة المثقف غير المنتمي ، وتناقش مسألة احساسه بوحده ، وتطرح همومه ومعاناته ، اضافة الى طموحاته ، كل هذا يأتي مدعما بالامل البشر في التغيير والتجاوز ، لكننا في الوقت ذاته لا يمكن ان نفعل ان النمط الفردي في العمل هو السمة المميزة لشخصه في تلك الفترة .

« كان الانسان الفرد على حدة ، بصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته ، هو بطل هذه الاعمال ، وهو انسان محاصر ومطارد ومحكوم عليه ... » (٥) ، غريب على مجتمعه ، وعلى نفسه في احيان كثيرة . هذه الغربة أدت بالكثير من ممارساته ومواقفه أن تكون سلبية ، عدا شيء من اضاءة المستقبل أخذت تظهر من خلال السطور الاخيرة في مرحلة متأخرة من الفترة التي حددها هذا البحث الموجز « بقصد دراستها » ، وتشتمل هذه المرحلة على الاعمال المسرحية التالية :

- ١ - لعبة الدبابيس « مسرحية قصيرة »
- ٢ - الجراد « مسرحية قصيرة »
- ٣ - المقهى الزجاجي « مسرحية قصيرة »
- ٤ - جثة على الرصيف « مسرحية قصيرة »
- ٥ - حكاية جوقسة التماثيل « مسرحية طويلة »

(٤) المصدر السابق - صفحة ١٩١ .

قتل اخاه ، و « أوديب » الابن الشديد التعلق بأمه .
المأساة الانسانية الغامضة تتردد اصداؤها بعنف داخل
الانسان الفرد في عالمه الخاص ، بعيدا عن الواقع
اليومي » (٧) .

● المفهى الزجاجي :

في هذه المسرحية - دون سابقاتها - تتبدى للمرة
الاولى جماعية المعاناة ، على الرغم من كونها معاناة داخلية
قبل أن تتجسد خارجية .

المكان : هو مقهى المعلم « ظاظا » ... حيث
المتوافدون الذين لا يابهون بما يجري حولهم من مأس .

المعلم « ظاظا » يعرف المنوعات ، ويلزم الآخرين
بالابتعاد عنها ، وكل من يعترض ، أو يتحدى يلقي به
خارجا ، والاعتراض أو التحدي - هنا - يتمثل في مدى
جدوى سؤال : « لماذا نوجد ؟! .. وما هو المصير ؟! » .

المعاناة من خلال اسلوب الطرح والمواجهة ذات طابع
ومحتوى ميتافيزيقي أبعد ما يكون عن الواقعية الموضوعية ،
لكن الفرق الجوهرى بين هذه المسرحية والمسرحيتين
السابقتين ، أن طبيعة المعاناة المتجسدة من خلالها هي
معاناة جماعية ، على الرغم من كونها سلبية .. الاشخاص
الذين يلحون في تساؤلاتهم لا مكان لهم ضمن عالم «ظاظا»
ولا يبقى في المقهى سوى الاشخاص من ذوي السحنات
الجامدة الغامضة المتبلدة الاحساس ... فالروضوخ
والاستسلام المطلق للمصير هما الشرطان الضروريان
للبقاء .

كان بإمكاننا أن تسقط الرمز على الواقع المعاش ،
فيتلبس « ظاظا » كيان السلطة القمعية ، ويبقى الاطمئنان
- بالنسبة للمواطنين «رواد المقهى» - بتنفيذ التعليمات ،
ومجانبة المنوعات ، بيد أن طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية
تلقي ظلالتها المعتمة على تلك الامكانية ، وتقفز الى اذهاننا
بدلا من الاسقاط الايجابي صورة غير واضحة لشكل من
اشكال الرفض العبثي ذي المحتوى والمردود السلبيين .

● جثة على الرصيف :

في هذه المسرحية يطلع علينا سعد الله ونوس برؤيا
اجتماعية جديدة - نسبة الى رؤياه في مسرحياته الثلاث
السابقة - لا تخلو من وضوح لافت للنظر عبر موقفه
الطبقي .

فالشخص في « جثة على الرصيف » يمثلون ثلاثة
مستويات متباينة الى حد ملحوظ : متسول يقف في
البرد الشديد الى جانب جثة زميل له . وفي المستوى

(٧) الرجوع السابق - صفحة ٧٦ .

المضاد تماما سيد من عليا القوم يصطحب كلبا جائعا ،
وضمن المستوى الثالث يقف شرطي أشبه بحلقة اتصال
ذات وظيفة واحدة ... أن يكون على أهبة الاستعداد
لخدمة السيد فقط .

في البدء ... وفي الوقت الذي كان فيه المتسول
واقفا عند زاوية بيت أحد الاغنياء حيث كانت تقام حفلة
يجيئه الشرطي بعدما ادى خدماته كاملة للمحتفلين .

- ما هذه الجثة ؟!

وحالما يفهم سبب الوفاة ..

- انه الجوع والبرد ..

يتخذ قرارا بالتعاون مع المتسول الحي على ابعاد
جثة المتسول المتوفي ، خاصة وان الناس يحتفلون ، ومن
غير المناسب أن ...

في هذه الاثناء يفد السيد الذي يصطحب كلبا يكاد
يقتله الجوع . السيد يعد كلبه بين آونة واخرى بوجبة
دسمة .

- سأشتري هذه الجثة !

لكنه يشترط :

- لا بد من شق البطن خشية أن تكون قد تعفنت !

الكلب يموت بانفجار البطن نتيجة الجوع الحاد ،
والسيد يشتري الجثة دون أن يدفع ثمنها .

- ما دمت لست اخا ولا قريبا للمتوفي ...

يقول للمتسول ، ويستطرد :

- فلا حق لك أن ترثه .

الشرطي ينفذ القانون . السيد يتكلم قانونا .

هنا ايضا نستطيع أن نحمل الرمز من الاستنتاجات
كثيرها ... لكن المناخ الكافوي يفرض نفسه .

تبقى المزاوجة ما بين الكلب والشرطي ، ويبقى
وضوح الموقف الطبقي على الرغم من مناخ كافكا متجسدا
من خلال الفوارق الاجتماعية بين شخص المسرحية من
جهة ، وضمن ممارساتهم السلوكية المتباينة من جهة
اخرى .

● حكاية جوقة التماثيل :

هي اول عمل مسرحي طويل لسعد الله ونوس ،
وتتكون من جزئين ، والتماثيل هنا هم شهود على انتهاك
مدينة ما ، يمكن أن نتفق في النهاية على أنها مدينتنا .

هذه التماثيل .. على الرغم من كونها تنزف
باستمرار ، وتهشم الواحد تلو الآخر ، الا ان أربعة منها
تبقى صامدة حتى النهاية .

والناس في هذه المدينة عرضة للاعتقال والتعذيب
والمطاردة والقهر . وان كان أهلها في البدء مستسلمين
خائفين ، الا اننا نراهم في النهاية على غير ما عودونا
عليه ، فها هم يتحولون الى رافضين ... بل مقاومين .

على العكس منهم ، فهو وحده يعاني الخوف من المستقبل الفاض .

الحكاية - هنا - تكتسب بعدا اقرب الى الواقعية ، وكذا حال الشخص أيضا ، وعلى الرغم من أن « انسي » قد انتهى به الامر لان يلقى بعيدا ، فان «المقهى الزجاجي» - من وجهة نظر نسبية - اقتراب آخر مضاف نحو الوضوح ، وخطوة - وان كانت قصيرة - باتجاه التغير النوعي ، ضمن الموقف الايديولوجي لسعد الله ونوس .

ولدى انتقالنا الى مسرحية « جثة على الرصيف » تخفّ النغمة الوجودية العبثية اكثر فأكثر بالنسبة الى المسرحيات التي سبقت ، ويبدأ العمل يكتسب بعدا واقعيا اكبر ، لولا الارتباط المناخي للمسرحية ذاتها بمناخات كافكا العبثية .

هذا الرأي يتميز من خلال الوضوح - على قلته - الذي أخذ يظهر عبر تصاعد التضاد في الموقف الطبقي ، ممثلا بالتسول كنموذج منسحق من جهة ، والسيد كنموذج للثري المستغل من جهة أخرى .

واخيرا نستطيع ان نتلمس البوادر الاكثر وضوحا لتغيره النوعي القادم في مسرحيته الطويلة « حكاية جوقة التماثيل » .. حيث يتحول الموقف السلبي للمعاناة الجماهيرية الى آخر ايجابي في النهاية .. دون أن يتخلص بعد من البعد الميتافيزيقي والعبثي الذي لا يزال عالقا باردان شخصه .

ومن هذه المرحلة يقول سعد الله ونوس : « كانت فترة قلق نفسي وفكري .. كانت تصطرع في النفس نزعات ميتافيزيقية ورومانسية ووجودية » (٨) .

ولان التغير النوعي المشار اليه يرتبط بعاملين : الاول : ذاتي ، والثاني : موضوعي ، يتحتم علينا - هنا - ان نلقي نظرة سريعة على اول اعماله المسرحية ، هذا العمل الذي يحمل رؤياه الجديدة « ناضجة بعد تغيرها » قبل ان نتعرض للحثيات .

● حفلة سمر من اجل ه حزيان :

من حيث الشكل « عرض لعرض مسرحي » ، وفي ملاحظته التي عرّف بها المسرحية يقول المؤلف : « .. مسرح رسمي يدعو الجمهور لمشاهدة مسرحية » صغير الارواح » ... ثمة دعوات تقليدية للرسميين واعمدة السلطة ، وأخرى لعدد من اللاجئين ومواطني الدرجة الثالثة ، يمثل هذه الدعوات الاخيرة تموه - عادة - الاوضاع القائمة ... » (٩) .

المسرح مضاء وخال . الجمهور - كما هو مفترض -

(٨) « الهلال » - ابريل ٧٧ - صفحة ١٩١ .

(٩) « حفلة سمر من اجل ه حزيان » - سعد الله ونوس - صفحة ٥

ان كان الموقف العبثي السلبي قد خفّ الى حد ما في هذه المسرحية ، فان المناخ الفاض « الاقرب الى الاسطوري » لا يزال يفرض نفسه ، بشكل يكاد يطفئ على ما عداه .

● عن مكونات المرحلة الانتقالية :

في الاعمال المسرحية التي اعقبت « حكاية جوقة التماثيل » يبدأ التغير النوعي في الموقف الفكري والايديولوجي لسعد الله ونوس بالوضوح والاقتراب من النضج المطلوب ، بدءا من مسرحية « حفلة سمر من اجل ه حزيان » وانتهاء بمسرحية « الملك هو الملك » .

ولان التغير النوعي الجذري لا يتم بالسهولة التي قد نتصورها ... « بين عشية وضحاها » وانما لا بد وان يمر بمرحلة انتقالية متدرجة عبر خط بياني متصاعد .

ولو اننا عدنا وألقينا نظرة سريعة على طبيعة الصراعات التي جسدها سعد الله ونوس في اعماله المسرحية السابقة ، لاستطعنا ان نتلمس بشكل وبآخر ابعاد ومتغيرات تطوره التدريجي .

فبالقدر الذي ازدوج فيه شخصية الانسان في مسرحية « لعبة الدبابيس » ، سواء كان ذلك من خلال شخصية « شدود » أو شخصية « برهوم » ... وبالقدر الذي تبدى فيه سلبيته وانهازميته ازاء مصيره الميتافيزيقي الفاض ، يمثل هذا القدر وذاك نراه فردانيا ، متوحدا ، منفلقا - وبالشكل الكامل - على نفسه . تلك هي نقطة الصفر التي سيبدأ منها سعد الله ونوس رحلته باتجاه ايديولوجي ايجابي .

الموقف العبثي المطلق المتمثل في « لعبة الدبابيس » يميل الى التغير بنسبة رغم كونها ضئيلة الا انها ملحوظة في مسرحية « الجراد » .

وان كان الانسان في « لعبة الدبابيس » مازوما مستسلما خاضعا لقدره فانه - على الرغم من تشابه المناخ والاغتراب والطبيعة النفسية - لا يبقى على استسلامه ذلك ، وانما يمارس شكلا من أشكال البحث عن مخرج ، وان تمثل هذا المخرج في القتل والتآمر .

كذلك نرى ان القدر الفاض الذي لا يرى في مسرحية « لعبة الدبابيس » قد تحول الى شيء آخر يكتسب الصفة المادية ، الى جانب بعده الميتافيزيقي ، ممثلا في « الجراد » .

وعندما ننقل الى مسرحية « المقهى الزجاجي » تبدى لنا - كما سبق واشرنا - جماعية المعاناة من خلال رواد المقهى أنفسهم ، اذ انهم - جميعا - يتعرضون للقهر ذاته ، وان كانوا غير مبالين ، مطيعين للتعليمات والوامر ، عدا « انسي » .. أحد الرواد ... حيث نراه

يبدأ باظهار انزعاجه من جراء الانتظار الذي لا طائل تحته .
الهمهمات والاحتجاجات تتعالى ، قبل أن يظهر المخرج
على خشبة المسرح . يظل واقفا .. قلعا ، ريثما تخف
وطاة الاحتجاجات ، فينبري قائلا :

— كان لزاما على الفن أن يشارك في الاحداث ...
كما هي عادة الفن الرسمي ، لهذا السبب كان المخرج
— في البدء — قد فكر أن يقدم ندوة شعرية .
— « الخوف نشيج بلاد لا نعرفها » .

يتم الدخول المباشر في الحدث من خلال تلبس
المخرج لشخصية الشاعر ومبادرة الجوقة بالرد :
— « الخوف نشيج بلاد لا نعرفها » .

ويندمج ضمن تقمصه لشخصية الشاعر لفترة
وجيزة والجوقة تلتزم باداء وظيفتها ، لولا أن يصفق
المخرج معلنا أمره بضرورة انسحاب الجوقة . الجوقة
تنسحب ، و « المخرج الممثل » ينهي تقمصه لشخصية
الشاعر المنشد ليعود فيتلبس دور « المخرج » .

— هذا ما كان قد دار في ذهني في البدء ...
لكني — بسبب شعوري بالمسؤولية — آثرت أن أقدم لكم
عرضا مسرحيا ...

وبسبب ندرة النصوص ، اضطر الى طلب صديقه
المؤلف عبد الفني الشاعر .

أحد الممثلين يظهر على خشبة المسرح ، ويشعر في
تمثيل دور المؤلف . ففي نية المخرج أن يقدم عرضا حيا
للجمهور حول ما دار بينه وبين المؤلف ، خاصة وأن المؤلف
قد خذله عندما أصرّ على استرجاع نصه المسرحي قبل
العرض بفترة وجيزة . كان على المخرج — أزاء جمهوره —
أن يخلي مسؤوليته عن الوضع المائل .
— أهلا وسهلا ... مرّ وقت طويل منذ التقينا ..

المخرج يبادر ، فيجيبه الممثل الذي يؤدي دور
الشاعر :

— حقا ... لم نلتق منذ زمن بعيد ..

لكن الشاعر الحقيقي يقاطعهما :

— أنا هنا !

كان جالسا في الصالة . يفاجأ المخرج ، والشاعر
يقترّب من خشبة المسرح .
— ما الذي جاء بك ؟

الشاعر يصعد . المشهد يبدو كما لو أنه ارتجالي ،
لكنه مليء بفرحة التوقع .

— أنا هنا !

— انظر ! .. كم اخرجتني !!

... —

المخرج يريد أن يقدم شيئا ، ايما شيء . .
والمؤلف يسايره كأنه يرغب في أن يعريه أمام جمهور
مشاهديه .

— ما رأيك لو نعيد — أمام المشاهدين — تمثيل
لقائنا الذي ناقشنا فيه فكرة المسرحية التي كتبتها أنت ،
واستعدتها ثانية !
— لا بأس .

المخرج يفرك يديه فرحا ، ويواصل :
— أنت تذكر بأنني رفضت مغادرة المدينة هربا من
قصف الطائرات ، واجبي كفنّان دعائي للبقاء ... « أزيز
طائرات ... صوت انفجارات » .

الجمهور يصفر ، ويسخر من ادعاء المخرج .
المخرج يفضب . الستارة تسدل . الانوار تطفأ ، ليعاد
فتح الستارة على المشهد ذاته . المخرج يقول :
— كان علينا أن نضع المتفرجين في قلب الاحداث ..
انها الحرب !

« مؤثرات خربية » ... صفارات انذار ... بعض
الممثلين يتقمصون أدوار بائعي الصحف . آخرون حيرى .
طفل صغير يتطلع الى السماء ، ثم يبكي .

أحد المتفرجين يعلق :
— لم تكن هكذا ! .. كنا فرحين بقيام الحرب .
نساؤنا كانت تزغرد .

لكن المخرج يواصل :
— في هذه الاثناء يدخل اربعة جنود ...
— ممثلون اربعة بثياب جنود يدخلون . المخرج
يكمل :

— يحفرون لهم خنادق ...
عمال المسرح يرتبون بعض قطع الديكور على هيئة
خنادق . الجنود ينبطحون .

— يشتد القصف . الجنود يستشهدون .
« مؤثرات ... ثم اظلام » ... تعقبه اضاءة
المشهد الثاني : ساحة قرية .

مؤثرات الحرب . الناس يفزعون . يتجمعون عند
باب المسجد . احدهم يطلب الهدوء .

— دعونا نتفاهم ونففق على موقف واحد .

— نهرب !

— نبقى !

الجنود القتلى يظهرن بوجوه شاحبة . المختار
يقترح على السكان أن يغادروا ، أحد الجنود يؤيد رأيه :
— حقا .. فلتمضوا ... سنبقى نحن هنا .. لن
نغادر الارض ... لن نجعل البيوت تقفر ... سنظل
حتى تعودوا ...

الاكثرية من السكان تغادر بعد عناق حار للباقيين ..
(تسدل الستارة) .

المخرج يقول للناس في المشهد الذي يليه :
— تلك كانت فكرة السهرة ... لكن صديقنا
الشاعر أفسدها ... على العموم .. لدينا ديكور قرية ،
وسنرفه عنكم بفناء ورقص فولكلوريين .

أحد الفلاحين من بين المتفرجين يسأل عن اسم القرية ، قبل أن يستطرد :

— انها شبيهة بقريتنا ... بل هي ...

ثم يفترض خشبة المسرح ، على الرغم من احتجاج المخرج ومعارضته . بعد ذلك يتوافد فلاحون آخرون من بين الجمهور . نفهم من حوارهم مع بعضهم أنهم تركوا أرضهم لأنهم لا يفقهون شيئاً مما يدور حولهم ، وفي الوقت ذاته تشغلهم همومهم اليومية الكثيرة .

وهنا يتبدى التناقض الحاد بين الصورة التي أراد المخرج أن يرسمها للقرية ببطولاتها وضعفها المزيفين المقدمين من خلال أجهزة اعلام تمارس الكذب والخداع ، وبين القرية الحقيقية بهموم سكانها ومعاناتهم وبؤسهم .

الى جانب هذا يتجذر موقف الشاعر ، وتبدو اسبابه التي استردت المسرحية من أجلها مقنعة . هو يرفض الاستمرار بالمشاركة في التزييف والكذب .

بعدها تتسع دائرة النقاش ، ويصعد جمهور جديد على خشبة المسرح : طلبة ، وعمال ، ومثقفون منعوا من فرصة المشاركة الحقيقية . الكل يبدي رأيه ، ويناقش بحرارة وصدق ، فتتضح كافة أبعاد اللعبة الرسمية .

وفي الختام تصل السلطة لتعتقل كل الذين أسهموا في التمثيل المسرحي ، بعد أن اهتمتهم بالتآمر والتجسس .

ويتوجه الرجل الرسمي — من على خشبة المسرح — الى المتفرجين الحقيقيين هذه المرة قائلاً :

— هي ذي سهرة عابرة تأتي لتؤكد لنا من جديد ان الاعداء يندسون بيننا ، لهذا ينبغي ان نكون يقظين ... كل مواطن خفي ... افضحوا مروجي الاشاعات ... وقل اعملوا ... والى الامام آيتها الجماهير ...

فيجيبه احد المتفرجين الممثلين :
— اليوم ارتجلنا ، اما غدا ... فلعلكم تتجاوزون الارتجال .

« حدثت كارثة سنة ٦٧ وأنا في فرنسا ، كانت ضربة قاصمة ... عدت بأسرع ما أستطيع ... المسألة في نظري مأساة حادة ... أما في الشام فكان الراديو يذيع أغاني عاطفية ... الناس ... الملاهي ... المقاهي . قررت ان لا اكتب . كنت محطماً ... بعد أربعة أشهر عدت الى فرنسا ، حيث الحياة الفكرية الجادة ... المناقشات . القراءات ... بعد فترة قصيرة نضج في وجداني شيء ، قررت ان أكتبه ... كانت في ذهني

صورة واقعية لما رأيته في الشام لانعكاس الهزيمة على الناس والسلطة ... » (١٠) .

هناك المؤشرات الايجابية التي المنحنا اليها لدى حديثنا عن أعمال سعد الله ونوس الاولى . وهناك نضجه الفني على الرغم من تأثره بالفلسفات الوجودية والعشبية . واقعيته أيامها كانت « بلا ضفاف » ... على حد تعبير « روجيه غارودي » لدى دراسته لكافكا .

الشيء الاهم الذي كان يفقر اليه سعد الله ونوس هو ارتباطه الصميمي بالواقع والناس . فجاء الظرف الموضوعي المناسب « هزيمة حزيران » ، ذلك الحدث الذي هز الوجدان ، واجبر الكثيرين من المثقفين على مراجعة مواقفهم السابقة ، يضاف اليه عامل آخر : موقف السلطة ولامبالاة الناس نتيجة التضليل الذي مورس عليهم .

هذه الهزات الحادة أدت الى فك ارتباط سعد الله ونوس بموقفه الفكري السابق . « المهم اني خلال تلك الفترة استعدت صحتي النفسية بعد صدمة ٦٧ عن طريق الارتباط الكامل بحركة سياسية أحسست معها بالامل ... » (١١) .

ليس هذا وحده ، لكن « بدأت أدرك ان جدوى الانسان الرئيسية او الجوهرية هي ان يكون سياسياً ، وان على كل منا ان يعمل ما يستطيع » (١٢) .

ويبقى السؤال : ترى ما هو شكل الارتباط السياسي الذي يتحدث عنه سعد الله ونوس ؟ « من أجل ذلك كان لا بد من التخلص من اسلوب حياتي السابق بين شلل المثقفين ... كنت قد تعرفت على بيتر فايس ، وحضرت الحوار الذي دار حول بريخت » (١٣) .

ذلك هو المسار الايديولوجي التقدمي الذي وضع ونوس قدمه عليه ، أخذاً باعتباره هدفين : « الوضوح الفكري السياسي ... و ... طبيعة المتفرج الذي نريد ان نخاطبه » (١٤) .

هذان الهدفان اللذان يتضح ان أكثر فاكثراً كلما تقدمنا مع سعد الله ونوس في أعماله المسرحية التي تلت « حفلة سمر من أجل هـ حزيران » بدءاً من « الفيل يا ملك الزمان » وانتهاء بـ « الملك هو الملك » .

الكويت

- (١٠) « الهلال » - ابريل ٧٧ - صفحة ١٩٢ ، ١٩٣ .
- (١١) « المرجع السابق » - صفحة ١٩٣ .
- (١٢) « المرجع السابق » - صفحة ١٩٣ .
- (١٣) « المرجع السابق » - صفحة ١٩٣ .
- (١٤) « المرجع السابق » - صفحة ١٨٦ ، ١٨٧ .

اعتراف بين يدي المرأة ، الوعد

عبد الكريم الناعم

والغناء طائرا من لهب يصير .
حين تسفرين .. يقبل المجرحون ، والمهجرون ،
يعبرون النار بيننا .
يا امرأة احبها ماذا اقول ؟!
الخجل المجروح : ناي ها هنا ،
حنجرتي تقول عبر الاله والعذاب كل ما في القلب
من هوى .

نافدتي : عيني ،
اطلتي تجدي الصحراء ، والنخل ، وازهار البراري ،
واليامات ، وما يحمله الشاعر من عمر قتيل
آه يا امرأة النخيل
ماذا اقول ؟!
الخجل المجروح ناي ،
والمسافات : الدليل .

يا امرأة يفتحها السكر على (طاولة) الجرح ،
انا السكر ،
ردي لي بقايا لغتي ،
اشكو اليك ، / اليوم لا اقدر ان احبس
ما في القلب من هم جديد ، وقديم ،
وانا اليوم مباح ،
فافتحني نافذة الجرح كما تهوين ،
خبات عذاباتي زمانا ،

يا امرأة التاريخ ..
قدك : النخيل ، والنخيل في بلادنا حزين .
يا امرأة من لغة الاحزان ، والاصداق .. جئت ،
والهوى : بقية من ياسمين
يا امرأة ..
احب فيك جيرة العذاب
ولهفة السراب
لقطرة من مائك المعين .

يا امرأة ،
ماذا اقول .. واعترافي طائر مسافر بين
الرياح ، والرياح ،
والمدى : اعنة ،
ولهفتي : قبيلة مشرده .
يا امرأة ،
لنكهة الاعشاب فيك لذة قاتلة .
وانت تسفرين عن جمالك الناري ،
حين تسفرين تبدأ الاقمار بالطواف ،

قمر الليلة جرح بدوي ،
ويداك الطائر المجفل في زاوية القلب ،
وعيناك سرى في غرة الليل ،
وها شوقي غمام مثقل بالبرق ، والماء ،
وبالحزن المسافرين
آه يا امرأة .. خناجر
حبك النصلي يمتد الى قلبي ،
فاغفو نازفا ،
والجرح ناغر .

يا امرأة .. ماذا أقول ؟!
في الحوارى اكتملت دائرة الغربة ،
كانت دارة الشعر طريقي ، وصلبي ،
وانا اعبى في الليل الى كل الحوارى ،
يفتح الشوق خطى قلبي ،
وتمتد يد من آخر الجرح فتلقى زهرة
النارنج في كف حبيبي ..
تخرج الزهرة من قلبي على هيئة طائر
ينظر الطائر في عيني ...
يفطى وجهه بالجنح حزنا ،
ونسافر .

يا امرأة ماذا أقول ؟!
كلما شاهدت طفلا بائسا .. غربني الحزن ،
وطار الوطن المجروح من قلبي ،
وهاجرت الى أرصفة الملح ،
واعيتني بلادى
وانا اتى اتجهت
لا ارى غير الذين يبدون عمرهم بالكدة ، ثم يمنحون
حفرة في الوطن المنوح للتجار ، والسماسر
يا امرأة مغامرة

ماذا أقول ؟!

الحزن أوفى من متاع العمر ،
والجراح طائر مسافر في الذاكره .

يا امرأة أحبها سأعترف ،
للوطن التجار ، والصيارفه !!
للوطن الذين يعرفون كيف تؤكل الاكتاف ،
والرؤوس ،
والمزادون ، والمفقون ،
والذين يبدون باسم الشعب ثم يسرقون قوته ،
والوافدون ،
والذين يدخلون باسمه مناصفه
والجياج مثلنا الاحزان ، وانتظار بكرة
نزرعها سرا ،
وبانتظار ان تكون .. ندفع الرياح ، والسحاب
نحوها ، والبرق ،
بانتظارها يتسع الجرح ، وينمو شجر الفجر ،
وبانتظارها نفتتح العصر ،
وبانتظارها للجرح طائر من لغة الانهار ، والسدود ،
وهي تنمو خلصة في كل ليلة ،
مبارك جيل الصمود ينثر البذور ،
تاركا لغيره مهمة الحصاد .

يا امرأة الفؤاد

سأعترف
لاني احسن ان هذا الوطن المجروح ليس ملكي ،
يخفق الحب ،
احسن ان بيننا مسافة امتلاكه ،
وانت جمرة ...
ماذا أقول بعد ؟!
يا امرأة من وعد ...

حمص

كلمة وأشجار وأطفال

قصة بقلم سموّد الرباوي

— وأنا توقعت ذلك .
— لا . . كنت أنوي أن أقابلهم . اتصلت بهم على
الرقم اياه ، ولم يجب أحد . أنا لا أحب التلفون ولكنه
لم يجب .

— لماذا لم تذهب بنفسك ؟
— قلت اتصل بهم قبلا وأتأكد . لا بد انهم خرجوا .
— هل اتصلت مرة ثانية ؟
— اتصلت مرة ثانية وثالثة بلا فائدة . التلفون يرن
ولا احد يرفع السماعة . لماذا اذهب ؟
— هم الذين سالوا عنك كثيرا . كثيرا . كأنهم
يرغبون ان يتأكدوا منك من شيء ما . انهم يتذكرونك
تماما . لم اكن انا أعرفك تلك الايام .
— غريب !

— لماذا تستغرب ؟ يقولون انك كنت تقضي النهار
بينهم كواحد منهم ، اكثر من الوقت الذي تقضيه في
بيتكم . صحيح ، لقد مضى على ذلك زمن طويل ، ولكن
يبدو انه كان يحدث .

— هم قالوا ذلك ؟ كنت أقضي عندهم اوقاتا طويلة،
صحيح ، لا أنكر . خاصة واني لم اكن أميز الوقت جيدا،
ولم اكن أحمل ساعة . صحيح . ولكنها ليست اطول من
الافاق التي كنت اتضيها في بيتنا . انهم لا ينسون .
ظلوا في المحطة ولم يركبوا القطار . مساكين . لا ينسون .
اكاد لا أصدق .

— لماذا تشك في الامر ، لماذا لا تصدق ؟
— لانهم يبالغون . أنا لا احب المبالغة ابدا . هؤلاء
يتذكرون كل شيء ، ويقبضون على كل شيء بملقط
الذكرى ، ولا يدعونه يفلت منهم . كأنهم بوليس . كان
الزمن ارشيف وهم حراسه . يجمعون الذكريات مثل
الطوايع القديمة والحيوانات الاليفة ويعرضونها بزهو كما
يعرضون اثاث البيت على ضيوفهم . لا زال في الدنيا
ناس يختزنون في ذاكرتهم كل شيء ومن اول العمر .
يا الهي . لم اكن أعرف بذلك . أشكرك انك قلت لي .
سأنتبه لنفسني اذن !

— لا افهمك . ما الخطأ في الوفاء ؟ هل هو عيب ؟
المقاييس انقلبت كما يبدو .
— أي وفاء ؟ يعتقلونك في اطار ضيق عتيق ،
ويستكثرون ان تخرج منه وتجري حياتك في مجراها .
تسالني ما الخطأ ؟ كأنك تناقشني . يا لمزاحك الثقيل هذه

كان المساء قد انحنى حتى اظلمت ، فأضأت الفرفة ،
واخذت ارتب بعض الاوراق القديمة والبيضاء ، وانقل
نظري بين الصور المتتابعة الصامتة في التلفزيون وبين
التلفون الاسود . بين ساعة الحائط النحاسية والمكتبة
والتلفون الاسود . كان يجب ان أشغل نفسي وانهمك في
امر ما ، تلك الليلة . فقد لا يحضر لاي سبب ، وقد
لا أخرج مع امرأتي الى هواء الليل الطلق نتمشى بين
السيارات امام الواجهات البراقة ونتحدث في مشاريع
المستقبل . وها اني افاجأ بنفسي مرة أخرى بعد ان
انتهى وقت العمل وعدت الى البيت : خاليا وحيدا ومدعوا
الى امر غامض ، وقد القوا تحية الوداع اليومية وانصرفوا .
كنت ادرك ذلك وأنا اتحسس جبهتي ، واغالب
شعورا خفيا يتسلل اليّ بداب . . اغالب شعورا بالندم
والمضيعة ، قبل ان يتفاقم ويطبق على رأسي بصداع
مقيت ، فيما اجلس في ركن الصالون بكامل ملابسي
وانتباهي ، كمن ودع ضيوفا للتو ويتهيا لاستقبال غيرهم :
« ما عليك . . هو مجرد صداع طارئ ، خفيف وعابر .
لعله صداع في الروح ، كما يقول الشعراء ، وينقضي ،
وتنساه ، وتسلو ، كان لم يكن » .

رنين الجرس يققا الصمت . نهضت مستجيبا
وفتحت الباب :

— جئت ؟ كنت انتظرك (وكنت قد انتظرت في
البدء ثم لم أعد أنتظره) .
— ظننت في الوقت متسما . أوجو ان لا اكون
تأخرت كثيرا . لا يعرف الواحد احيانا كيف يمضي
الوقت . هل رجعت انت باكرا ؟

— قبل ساعة او اكثر ، وانتظرتك ، كما تراني .
— ظننت ان الوقت غير متأخر . أنا متأسف .
أريد ان أسالك هل قابلتهم اليوم ؟
— . . قلت انك لا بد ستسألني ، وها انت تسال .
لا لم أقابلهم .

الليلة ! هل جئت لهذا الغرض ؟! ولكنني لم اتصل بهم
لاقضي نهارى معهم . لن افعل ذلك حتى لو لم يكن لدي
اي شيء افعله . لا تلمني انت . تلفونهم هو الذي
لا يجيب . انا اذكر ايضا تلك الايام ولم انسها بعد .
ها هي شجرة الخوخ التي سقطت عنها ، وها هي كمكة
السكر التي القمتني اياها مكافاة لي . كاني صعدت الى
الشجرة وسقطت لكي تعطيني كمكة ! هل تريد ان اسرد
هذه الذكريات الحلوة بل السكرية . ها انا اقول ، ها انا
اعترف يا سيدي !

— ارايت انك لم تنس انت ايضا ؟ اطفال وكعك
واشجار . اني اكاد احسك . صحيح ان للطفولة تأثيرا
كبيراً في مستقبل حياة كل شخص . انا لا اذكر الا
منوعات امي وتهديد ابي . اكاد احسك . انها الايام
السعيدة .

— الايام السعيدة ؟ لم اشاهد هذا الفيلم بعد .
— من الذي يمزح ؟ كنت تتهمني بالمزاح . من
يمزح ؟

— هي . كنت البى طلباتها فتضمني الى صدرها ،
وتقول انها تحبني كابنها . كانه لم يكن لي ام تحبني .
ولا تعرف ان تفعل ذلك الا عندما اريد الانصراف الى
بيتنا . ثم تقول الان اني كنت اقضي عندهم اوقاتا اطول .
تصور هذه الاوقات الطويلة التي تحدثني فيها عن زوجها
المرحوم وصداقته لابي ، تبكي وتدنيني منها حتى يملكني
الخوف . ما ذنبي انا ؟

— الحزين يبحث عن عزاء . انت تعرف .
— كنت صغيراً ناعم البال . اصغر من الاحزان
والعزاء . وبعد وقت قصير صرت اكرها كراهية
شديدة .

— لماذا ؟ .. لانها تحبك كابنها ؟

— لقد ماتت امي فجأة .

— سقى الله تراب الوالدين .

— قالت لي انا امك ، مع انها لا تشبه امي في
شيء . غضبت منها غضبا شديدا . وصفعتها على
وجهها . نعم صفعتها .

— للذكريات دائما وجهان : الحلو والمر . الا تذكر
ابنهم ، صديق الطفولة وجاركم ؟ لقد أصبح شابا مثلك .

— اتذكره . لماذا لا اتذكره ؟ كنا نكون هادئين
صامتين بعد اللعب ، فيخرج علينا فجأة ، ويقف ويأخذ
بالعد من واحد الى مئة . لا يكف عن العد حتى يصل
الى المئة . دون ان يسأله او يطلب منه احد . تصور
المشهد . لقد كبر الآن ، وكبرت انا . اني اتذكره . ما
قيمة ذلك ؟

— دعنا من هذا .. ما رايتك ان افعل بدلا منك ؟

— تفعل ماذا ؟

— سأصل بهم . التلفون موجود . لن يكلف ذلك

شيئا .

— تريد ان تتصل . لا مانع عندي . لكن الوقت
تأخر . دع ذلك ليوم غد .
— انه مجرد اتصال . لن احمل نفسي واذهب .
مجرد محاولة لا اكثر .

— ماذا ستقول لهم ؟

— سأقول طبعاً اني اتصل من بيتك . واننا كنا
في سيرتهم ، وخطر لي ان اتصل فاتصلت .
— ستقول ذلك فقط ؟

— سأقول انك اتصلت بهم بعد ان اخبرتك بقدمهم
مباشرة . ولم يجب احد منهم . وانك كررت الاتصال
بلا فائدة .

— ما دمت ستكلمهم يمكنك ان تجاملهم قليلاً عي .

— بالطبع ، ومجرد الاتصال هو مجاملة لهم .

— اقصد يمكنك ان تقول اني اذكرهم جيداً كأننا
افترنا قبل أيام معدودة فقط . انها طريقة مألوفة
ومقبولة في المجاملة بين الناس .

— سأقول ذلك . انها عبارات لطيفة تثير الرضى

في نفس سامعها .

— أخشى ان يعتبروا الامر مجرد كلام . قل لهم

اني احب ان اراهم ، وان استقبلهم في بيتي . قل لهم
انه يبتهم الصغير .

— سأقول ذلك . خاصة العبارة الاخيرة .

— قل لهم اني اذكر بيتهم وحديقة البيت وسطح

البيت ، والباب الحديدي الثقيل ، ونباح الكلب في
الليل . اسألهم اين ذهبوا بالكلب . كان كلبهم مفرورا
يظن ان نباحه تفريد او غناء ، او انه سيخيف البلد كلها .
اسألهم اين ذهبوا به .

— يا لملاحظاتك الشديدة . هل يسأل احد عن كلب ؟

— اسألهم عنه في نهاية الكلام . قل لها ان كانت

تقدمت في العمر ، فلا تزعل أو تهتم . فقد كبرت انا
ايضا مرة واحدة وتزوجت وانتظر ابناء لاسعد بهم
واشقى .

— دعني اتصل .

— يمكنك ان تقول لها اني كنت خائفاً من امي عندما

صفعتها ، ولم يكن الامر بيدي .

— لقد املت عليّ كلاماً كثيراً ، قد لا اتذكره كله .

انك تنسى ، لن تحدثها انت ؟

— سيكون كلامك تمهيدا لي . لقد ساءت الاقدار

لتكون ضابط الاتصال التاريخي بيننا . ان حكاية الخوف
هذه ، غامضة .

— ساسمعك مرة اخرى . اي خوف ؟ الاطفال

يمرون بحالات خوف كثيرة والا كانوا رجالا . ذلك شيء
طبيعي .

— لم اودعها عندما سافرتنا .

— ما قيمة ذلك عند امرأة مسنة وحكيمة مثلها .

هوسة السفر تأخذ الاطفال . هذا امر طبيعي .

— هيا اتصل . تذكر أول شيء أن تعتذر لها لاني لم اودعها ، وذلك حتى نبدأ من آخر نقطة وصلنا اليها . فل لها ما قلته لي الآن : هوسة السفر تأخذ الاطفال . انها عبارة مقنعة ، بل مفحمة . عليك أن تفهمها من البداية .. هل ستتصل فعلا ؟ ان ذلك أمر مثير . كاني مضطرب . لقد مضى اكثر من عشرين عاما . ربع قرن تقريبا . مضى عمر كما يقولون . ستعتذر لها لاني لم اودعها . لقد كنت صغيرا ، صغيرا جدا اذا جاز لي القول . ولكن لعله من الانسب ان اعتذر لاني لم اكن في استقبالها . لم اكن أعرف انها قادمة . ذلك اليق وأدعى للاعتذار . المجازر يحبون الاستماع الى اعتراف الآخرين باخطائهم . هل تسمعي ؟ لماذا لا تتصل ؟

— انتظرتك حتى تفرغ .

— في مناسبة كهذه يصعب على المرء أن يضبط مشاعره ، او حتى أن يبينها . لقد مضى ربع قرن كما قلت لك . اني اشعر بوطاة الزمن . واخشى ان يتجدد هذا الموقف بعد ربع قرن آخر . لم يعد الانسان ضمن شيئا هذه الايام ، ما دام مهتدا ان يرجع الى نقطة الصفر بين ربع قرن وآخر . ماذا كنت افعل خلال كل ذلك الوقت ؟ فعلت أشياء كثيرة ولم افعل شيئا . الوقت يضيع الحياة « أين هي الحياة التي أضعتها في العيش ؟ » ولكن دعنا من هذا . انك قابلتها . لماذا لا تصفها لي . دعنا نرى قدرتك على الوصف ..

— أبدا .. انها امرأة مسنة كأي امرأة في عمرها . بماذا اصفها لك ؟

— هل انها عجوز مثلا ؟

— عجوز ؟ ليس كذلك بالضبط . من المبالغة وصفها بهذا الوصف . أنت لاتحب المبالغة . انها تبدو كما لو انها لم تتجاوز الستين الا قليلا . بضع سنوات ، ربما . والا ما كانت تصف شعرها بتلك العناية .

— بعناية .. ماذا تقصد ؟

— اقصد بعناية النساء . اقصد ما فهمته . أنا لا أتكلم مثلك بعبارات ملتبسة . انها تصف شعرها بعناية . كما انك لا تخطيء بريقا غريبا باقيا في عينيها . ليس بريقا نفاذا على أي حال . لكن عينيها ليستا مطفأتين على الاقل .

— وبشرتها ؟

— ما بها بشرتها ؟ .. اننا نتكلم عن امرأة متقدمة في السن .

— وصوتها ؟

— لا ادري بماذا اصفه . كيف تريدني أن اصف

صوتها ؟

— لا اقصد وصفا معينا . مجرد انطباع فقط . ذاكرتي تستعيد نبذة صوتها . انها تتحدث بطريقة متسارعة ، بشيء من الحشجة ثم تسكت وتستغرق بنظراتها ، ببريق عينيها كما قلت . وتعود مرة أخرى

تتحدث بنفس الوتيرة لتصمت من جديد برهة طويلة . وها قد مضى ربع قرن وقد غاب صوتها ، وهي صامتة . اكاد اسمعها الآن تتكلم بعبارات متتالية متلاحقة . اني احبس أنفاسي على وقع صوتها ، وحشجة صوتها تقع على اطراف أصابعي .

— لقد فهمت . ولكن عباراتها ليست بذلك التسارع . انه أمر غير ملحوظ تماما . بل انها أحيانا تنطق الجملة كلمة كلمة . للسن احكام . أنت تعرف .

— هكذا اذن .. كلمة ، كلمة . لم اتصور ذلك . لا اتخيل انها تنكئ كل مرة على كلمة واحدة فقط . اذن أنت راقبتها . اقصد سمعتها جيدا . بل ما أعنيه انك أصفيت اليها باهتمام تام . ألم يحدث ذلك ؟

— من دواعي الاحترام للشخص الآخر ، خاصة اذا كان متقدما في السن ، أن تصفي اليه بانتباه واهتمام . وهذا ما فعلت ، لا أكثر من ذلك .

— لا أكثر من ذلك ؟ لم أتساءل مثل هذا التساؤل . كنت تقول انها امرأة متقدمة في السن ، وها أنت تقول لا أكثر من الانتباه والاهتمام . كان هناك تناقضا ما فيما تقول . لعلي مخطيء في هذا التقدير .

— انك تقلب كلامي على المقلب السيء . لم أتوقع أن يصل الامر الى هذا الحد .

— آه .. اني لم اتهمك حتى تدافع عن نفسك . ولكن تمهل يا صديقي ، رويدك . عندما يضع المرء نقطة في نهاية عبارته ، فلا يعني ذلك بالضرورة ان العبارة انتهت . هل تفهمني ؟

— لا أفهمك هذه الليلة .

— أنت قلت انك انتبهت واهتمت لا أكثر من ذلك ، وانتهيت عبارتك او اقلتها . ولكن ذهني أنا ليس مقفلا ، انه مفتوح . وهكذا فاني لا أمك أن امنع تداعي بعض المعاني والافكار التي اثارها عبارتك التي حسبت أنت انها انتهت نهائيا الى الابد بمجرد توقفك عن الكلام . هذا كل ما في الامر . أنا أدرك انك لست مولها بالاستينيات . دعنا الآن من هذه المسخرة . انك لم تقل أكثر من ان شعرها مصفف بعناية النساء ، وان لعينيها بريقا . لم تقل أكثر من هذا . ولكنك لم تتصل بها حتى الآن .

— كنت أريد أن أفعل ذلك عنك ، ويمكنك أن تقوم بهذه المهمة الآن . اخدم نفسك بنفسك . أنت صاحب العلاقة . وسأفاضي لاجل صداقتنا عما كنت تقوله . ورأيي انها امرأة فاضلة محترمة ، تترك في نفس محدثها انطباعا حسنا . بل أحسن انطباع .

— كلام صحيح ، لا غبار عليه .. تصور أن يكون على الكلام غبار ، وتمسحه بقطنة او تنفخ عليه . من الافضل أن لا تنفخ بقوة حتى لا يطير الكلام مع الغبار ، فالكلمة روح والروح خفيف . ولكن ليس معنى كلامك أن تتراجع عن الاتصال ، فذلك ظلم . صحيح انني كنت

— لهذا السبب ، وبصرف النظر عن أية أسباب أخرى ، كان يجب أن تعطيتها رقم تلفوني . ما كان ذلك يكلفك شيئاً .

— رقم تلفونك ؟ يا ألهي .. فعلاً . كان يجب أن أعطيها الرقم . لكنني لم أفعل . انني أفصر دائماً في حقك . كيف ارتكبت هذا الخطأ ؟ بل هذه الحماسة . لقد نسيت . ببساطة نسيت ، كما ينسى الإنسان أشياء كثيرة هامة في حياته ، ويتذكر السفايف . انه تهيأ لي وقتها ، أرجو صفحك ، انك لا تملك تلفوناً بالمنزل . ربما لانك ركبت التلفون مؤخراً ، هكذا تهيأ لي . كاتي حاولت أن أجاملها بطريقتي الخاصة ، وأن أجعلها تشعر انك أنت الذي سنبادر الى الاتصال . نوع من التبجيل . ولكن كان يجب أن احتاط للامر وأترك لها رقمك ولو بصورة عرضية مواربة ، في مجرى الحديث بيننا مثلاً . من أول ما جئت وأنا أسأل نفسي ما الخطأ الذي ارتكبته ، ولم أستطع أن أجيب على السؤال ، حتى نهتني اليه الآن . كان يجب أن أعطيها رقمك على الأقل . رغم انه على أي حال متبث في الدليل شأن كل المشتركين في الهاتف .

— لم يثبتوه بعد في الدليل .

— اذن لن يمكنها الاتصال بك لو رغبت في ذلك . أكيد انها حاولت وفشلت . الاستعلامات لا تجيب على احد في هذه الايام . والفشل في العثور على انسان عزيز هو اقصى أنواع الفشل وأكثرها مرارة ، فكيف اذا أصاب امرأة فاضلة مسنة مثلها ؟ معنى ذلك انه يجب أن تحاول الاتصال مهما كلفك ذلك . انها مناسبة لا تتكرر . لن تستطيع أن تلومها لانها لم تتصل ، اما هي فمن حقها أن تلوم . سوف اتصل عنك الآن ، فالمسألة ليست معقدة الى هذا الحد . لماذا تهول الامور ؟ (ينزع دفتر التلفونات من جيبه ويتجه مسرعاً الى التلفون ، يدير القرص بلهفة)

— الجرس يقرع . ليس مشغولاً .

— لقد حدثت أمور كثيرة لا حصر لها ، منذ فارقتها طفلاً . انه عمر . لا اعرف ما الطريقة الملائمة لمخاطبتها . كاتي لم اعد اعرفها . كاتي أخشى أن يتغير انطباعها أول ما تسمع صوتي . ولكن هل للزمن كل هذا الجبروت ؟ ليس صحيحاً ، دائماً . في موقف كهذا يبدو انه وهم باهظ مكتظ ، لا غير . أسراب من الوهم ، قطعان من غيوم سوء الفهم تتبدد عند أول طلعة شمس . الطريق الى الجذور ليست طويلة . انها اقرب الطرق ، تنحني الذاكرة قليلاً وتنتفض فينبعث الماضي العزيز ، أقصد سنوات الطفولة الاولى . سنوات الصدفة الخارقة الاولى .

— الجرس يقرع . ساعيد المحاولة .

— كأن الطفولة صليب ينزل عنه الانسان مرة واحدة الى الحفرة الاخيرة . في الطبيعة كائنات غريبة تتألف

اعرفها قبل ان اتعرف اليك بزمن طويل ، وكذلك هي قبل ان تصادفك في المطار . ولكن ما كان يمكن ان ينبعث الماضي او يخرج من القمم لولاك انت . انت السبب والوسيط . لست عاجزاً عن مكالمات هاتفية . يمكنني ان افعل بدلاً منك اذا شئت . دعني اذن اعتذر لك . قد يبيع الانسان الحاضر من أجل المستقبل . ولكن ليس من أجل الماضي الغابر السحيق ! لو تحدثت اليها بعد ربع قرن لا بد أن تتملكها المفاجأة . بعد ربع قرن يفاجأ الانسان . هذا طبيعي في سائر الاحوال . اما انت لو كلمتها ، فلن يكون ذلك غريباً عليها . انك التفتيتها قبل يومين فقط .

— أمس ولأول مرة .

— أجل أمس فقط ، لماذا نذهب بعيداً ؟ اذن ليس غريباً أن نتحدث اليها بعد مضي ساعات فقط على آخر حديث بينكما . اما انا فالامر مختلف وقد اتضح لك الآن . انه بحاجة الى تمهيد منك وتهيئة . ولا تنس ان انطباعت عنها حسن ، بل هو احسن انطباع ، ولا بد أن يكون انطباعتها هي أيضاً كذلك . هذا يسهل الامر بينكما .

— الكلام اخذنا ، والوقت تأخر . كم الساعة الآن ؟ الساعة .. الآن .. لم تبلغ الحادية عشرة .

— من يضمن انها ليست نائمة في هذا الوقت من

الليل ؟

— نائمة ام مستيقظة .. مستيقظة ام نائمة ؟ لا ادري . سالتني من يضمن انها ليست نائمة . ان جئت للحق لا احد يضمن أي شيء . فربما تشغل نفسها الآن بانتظار مكالمات . ربما تسهر عند اقارب لها . ربما تفت في نوم عميق . بالنسبة لي ولك فان النعاس لم يدركنا بعد . ولا زلنا نخوض الحديث . انها من الصنف الذي اذا استغرق في النوم فلبضع ساعات . انت لا تعرفها . تظل مستيقظة تطارد اشباحاً وخيالات ، وتستحضر ذكريات ، واحياناً تخاطب نفسها . لا تعير انتباهها حقيقياً لما تراه امامها او يحدث حولها . تفاجأ للحظات ثم لا تلبث ان تسترخي ندماً على ما بدر منها من اهتمام . كان كل شيء في حياتها قد حدث واكتمل . كل شيء . ولا داعي لتكراره مرة أخرى . تعيد تفسير كل شيء وتنقب فيه فقط . هكذا تفكر : كل ما يحدث زائداً عن الحاجة ولا ضرورة او معنى له . انها ذات انطباع غريبة واطوار غريب .

الست معي في ذلك ؟

— ليس عندي رأي مخالف . انها ارملة على كل

حال . ماذا تتوقع من ارملة ؟

— ولكن معرفتك بها لا تتعدى حدود التعارف .

— انها لا تتعدى هذه الحدود ، وقد لا تتعداها ابداً ،

وليست كمعرفتك انت بها .

— نحن جيران قدامى .

— بل أكثر من الجيرة . يقولون جارك القريب ولا

قريبك البعيد .

صدر حديثا

روايات وقصص
د. سهيل ادريس
في طبعة جديدة:

الحي اللاتيني

(الطبعة السابعة)

الخدق الغميق

(الطبعة الثالثة)

اصابعنا التي تحترق

(الطبعة الثالثة)

قصص سهيل ادريس

في جزئين:

اقاصيص اولى

اقاصيص ثانية

منشورات دار الآداب

ضد عدو مشترك ، لمصلحة واحدة . هي اول من دخل حياتي . دخلها بجلبسة وحماس ، وحين خرجت بقي غيابها لاذعا . كانت تستقبل رغباتي كأوامر الامير الصغير . كانت هي وحيدة كطفلة ضائعة بلا والدين ، يمضي الزمن تحت اقدامها ، وهي لا تزال طفلة حائقة . لم اكن اعرف معنى الترميل . كنت افكر ان زوجها هو ابوها . لم اكن اميز تلك المسائل . كنت اصفي اليها وادعي اني افكر بكعكة السكر . اديم النظر في عينيها حتى اجعلها تكف عن الكلام ، وعندما تكف اهرب . ولكنها كانت تعرف كيف تعاقبني حيث لا اتوقع وبقسوة ، فارفع اليها سؤال الحماية والعفو .

— التلفون يا صاحبي لا يجيب . هل تلفونك صالح؟ جرب حظك انت ولو للمرة الاخيرة .

نهضت . استدعيت كل قواي ومصادر ثقتي . تقدمت وادرت القرص . لم اشعر كهذه المرة ان هذا الجهاز يمكن ان يفتح خطأ على الفردوس او الجحيم او العدم . ادرت القرص . انتظرت . انه يرن . نعم موقوت منتظم لا يخطئ . ويسكت . يرن ، مثل وجيب قلبي وتردد ذاكرتي وتقلب ظنوني .. الو .. الو .. نعم . اسمي (قلت اسمي) .. عفوك .. انك لا تعرفني ، اننا لا نعرف بعضنا للاسف . ولكني اريد السيدة (قلت اسمها) . نعم هذا هو الرقم (ذكرت الرقم) . لقد حاولت من قبل ، لكن تلفونكم لم يكن يجيب . خطأ ؟ تقول خطأ .. اليس هو الرقم (...) اذن اين الخطأ يا سيدي ؟ لا تعرف سيدة بهذا الاسم ؟ لم تنزل عنديكم ؟ لو كنت اعرف من قبل لما اتصلت . نعم ان الوقت متأخر . المعذرة . كانت السماعة ثقيلة في يدي وانا اعيدها الى الجهاز . لقد توقفت السيدة عن اطلاق عباراتها المنساعة وذهبت الى فراغ الصمت . هل كان يمكن ان استعيد كل ما مضى بمجرد ادارة قرص التلفون ، والاصفاء الى صوت شحيح يتسلل عبر اسلاك الهاتف ؟ رايت عقارب الساعة على الحائط حادة طويلة وذات ضخامة . والتلفزيون مثل بقرة بلهاء نائمة . رايت صديقي وقد شحب وجهه وغارت عيناه . لم يتكلم . كأنه لعب دور الدخيل . الطرف الثالث الطاريء وانتهى دوره . كنت سأنام على الفور بسلام او متوخيا السلامة ولطف المال . لولا شعور طاغ يداهمني بانني خال حتى الفراغ ، ووحد مرة اخرى ، واني مدعو اكثر من اي وقت مضى ، لامر غامض يخصني ، وقد افقده في اية لحظة ، ان لم اتقدم اليه واناله ملء قبضتي .

العويت

مرید البرغوثی

القبائل

قبائلنا تسترد مفاتها
في زمان انهيار القبائل
خيام .. خيام
خيام من الحجر المستريح، وأوتادها مرمر أو رخام.
نقوش على السقف
والورق المخمل يغطي الحوائط
والصور العائلية ، والجيوكاندا
تحاذي حجابا لرد الحسود
بقرب شهادة ابن تخرّج في الجامعة -
أطاراتها ذهب فاحش يعتليه القبار .
خيام ، ونافذة من زجاج
هي الفخّ ترتعد الفتيات المطلات منه
إذا ما الصغير وشى للكبار .
بخار من الشاي يصعد ، صودا ، وويسكي
و « لا استسيغ النبيل الفرنسي ، معذرة »
« هل نجحت مع الزوجة الرابعة ؟ »
خيام خيام
تضيء الثريات فيها الاثاث الوثير
ويمرح فيها ذباب الكلام
وأبوابها من نحاس تجرّ عليه السلاسل
قبائلنا تسترد مفاتها / في زمان انقراض القبائل !

٧٨ / ٤ / ١٧

تحضر

هذا أوان « الوشوشه »
هذا أوان الساعة التي تنازلت دقائقها
عن بهجة الرنين
لكن قلبها يدق دائما
أوان من يزور في المساء
ويدعي - أمامهم - بأنه قضى المساء نائما
أوان بضعة من الرؤوس قد تقاربت
في كل حارة وكل حيّ
وراء باب مفلق / وموعد مدبر بدقة
واستغرقت في « الوشوشه »
سيروا حفاة كاللصوص في مداخل البيوت
وقلّلوا أخباركم
وكثرّوا أسراركم
كل الكلام قيل / واكتمل الهوان
فوشوشوا و وشوشوا
وليكن الصراخ من نصيبهم
في الساعة التي تدقّ عاليا
كان صوتها علم .

٧٨ / ٤ / ٨

الكلام والفن

بقلم
محمد الشافعي

لم نعد نعتبر حصول ملكة السماء « أنا » السومرية على الكلام المشروع والكلام البديع من سيد الحكمة « أنكي » غير أسطورة جميلة (١) .

وأصبحنا نعرف الكلمات بوصفها أصواتا ومعاني وروابط نحوية وصرفية ، وبوصفها نتاجا تاريخيا لجدل المجتمعات والطبيعة . الا ان هذه المعرفة التي فتحت آفاق الخروج من الاسطورة لا تعطيني من الانغمار في مشكلة اللغة ومعاناة صياغتها مجددا .

فأنا كائن شاعر أعاني من عدة ازدواجيات . الكلمة بالنسبة لي جزء من اللغة التي تؤديها ، بالإضافة الى أجهزة النطق والكتابة ، الالوان والخطوط والكتل والحركات . وكل هذه الجوانب اللغوية تدخل في اطار وعيي كصاحب تجربة يحاول أن يكون منها شيئا ما بحدود الكلمات المؤسسة على قواعد مجردة .

والكلمة بالنسبة لي تبدو أحيانا ، وفي اشد حالات الوعي توهجا ، شيئا من الأشياء ، شيئا متفردا يعجز تنظيمها المنطقي عن أدائه . انني أحسّ الكلمات أشياء خسرناها تطور الوعي البشري ونموه باتجاه استخدامها كرموز اصطلاحية .

والكلمة بالنسبة لي وعي بخصوصية الأشياء . كشف أتفرد به وأحاول الوصول به الى نهايته رغم ان المجتمع حولي يصرّ على ان تحسن كلماتي تصرفها . اي أن تظل في نطاق حساسيتها العامة المشتركة . والكلمة بعد كل هذا موروث قبلي لم أشارك في صياغته . وعليّ أن اكتسبه ، وأن أخضع لهذا الاكتساب ، وأن ازدوج بين اللهجة الراضية للاعراب واللهجة العربية .

ان علم القواعد يقدم أحكام تحويل الكلمات ليس بالرجوع الى الكلمات الحسية ، بل الى الكلمات بشكل عام دون أن يتناولها حسيا . ويقدم الاحكام لصياغة الجمل دون الرجوع الى الجمل المحسوسة الخاصة .

اي بدون فاعل محسوس أو فعل محسوس ، وانما بالرجوع الى الجمل كلها بشكل عام . ودون النظر الى الشكل المحسوس لاية جملة بشكل خاص . وهو بتجريد نفسه سواء بالنسبة للكلمات أم الجمل عن الخاص والحسي يأخذ ما هو عام وأساسي في تحويل الكلمات وتركيبها في جمل . وقيم ذلك وفق أحكام علم القواعد وقوانينه . فعلم القواعد هو حيلة عملية تجريدية صاغها الفكر البشري عبر حقبة طويلة من الزمن . ان ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الانسان الانتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء . اما نظام القواعد فلا يتغير الا ببطء شديد نحو تحسين القواعد واحكامها مجددا (٢) .

ويشارك هذا الجانب القواعدي في جانب واحد من التكوين اللغوي للقصيدة . فهو تعبير عن البناء المنطقي الذي تقيمه الكلمات سواء كانت بنائية أم منطقية ، الى جانب النغم الذي يحدده الايقاع ، وجانب الصورة الذي تحدده جملة الاحساسات غير الكلامية . وخاصة تلك الاحساسات الكامنة في العلاقات بين الصور (٣) .

وعادة يطالب واضع القاعدة بأن تحسن الكلمات تصرفها . اي ان تنتظم في الجملة وفق حساسيتها المعروفة . ولكن مع استثناء بسيط أحيانا يبيع الحرية بما يناسب المقام . وهو استثناء مصدره الشذوذ الذي لا يمكن تطويعه لقاعدة ولكنه يفرض نفسه بقوة استخدامه في الموروث . ويختلف ترتيب الكلمات من

لغة الى اخرى ، فهناك اللغات الحرة التي لا يخضع فيها نظام الترتيب لقواعد لازمة بل تحدد هذا النظام قوانين الاسلوب والمفاضلة بين أسلوب وآخر . فيخصص أسلوب معين بمجال من مجالات القول لا يصح استعمال غيره في نفس المجال ، كما هي اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية . وواضح ان اساس التنظيم اساس بلاغي وليس اساسا نحويا .

وهناك اللغات المستقرة التي تتبع نظاما معيناً في ترتيب الكلمات لتأليف الكلام . ولا يستطيع المتكلم في هذه اللغات ان ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة ، كما هي اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية ، أما في لغتنا العربية ، فقد جاء نظام ترتيب الكلمات على ثلاثة اضرب :

١ - ما عينه الواضع وحكم به على سبيل الوجوب ، فيعدّ مخالفه مخطئاً ويخرج الكلام الخالي من مراعاته عن الاسلوب العربي ، كتأخير التمييز عن المميز ، والمضاف اليه عن المضاف .

٢ - ما عينه الواضع ايضاً ولكنه قضى به على سبيل الاصاله وباعتبار ما هو الاولى . ولا تخرج العبارة بمخالفته عن حدود العربية كتقديم اسم من مصدر الفعل على اسم الذات الواقع عليها .

٣ - ما لا يقتضيه الواضع على التعمين ، وجعل امره دائراً على رعاية ما يناسب المقام وتعيينه بحسب التراكيب المخصوصة موكول الى المعية المتكلم ، وحسب تصرفه ، كتقديم اسم المفعول على الفعل لافادة اختصاصه به وعدم تعلقه بغيره (٤) .

وواضح ان هذه الحرية النسبية في التصرف لم توضع الا باستقراء الاستعمالات الموروثة . وهو ما نبه اذهان الكثيرين الى التفريق بين الفصاحة والبلاغة وبين قواعد النحو .

يقول ابن الاثير (٥) : « ينبغي لك ان تعلم ان الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة ، والدليل على ذلك ان الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وانما غرضه ايراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ، ولهذا لم يكن قادحاً في حسن الكلام » .

ويقول ابن خلدون (٦) : « ان الاعراب لا تدخل له في البلاغة ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة . فاذا عرف اصطلاح في ملكه ، واشتهر ، سحت الدلالة . واذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة » .

وتشفّ هذه الآراء عن اختبار عميق للفاعلية الشعرية .

ان ما تقدم يدفعنا الى القول بأن الكلمات ليست موروثة قبلياً يسبق وجود الشاعر فقط ، بل هي موروثة اشكالي يعبر عن اكثر جوانب المشكلة الشعرية حدة ، وخصوصية . لانها في الوقت الذي تلقى فيه بثقل مطلقاً على الشاعر ، تعجز عن الاستجابة لوعيه كفرد أمام اللحظة المعاصرة . وهذا شأن كل أداة فنية ، رغم محاولة « بول فاليري » (٧) تشبيه الكلمة بالآلة الموسيقية ، والقول بأن الاخيرة أداة كاملة التهذيب . وناجحة في اداء وظيفتها كمطلق للموسيقى . فما يناظر الكلمات في الموسيقى ليس الآلات ، وانما قائمة من التكوينات المختلفة والمتغيرة عبر العصور مثل الهارمونية والميلودية والمقامية والايقاع (٨) .

معنى هذا ان الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي ، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعري . ولكن هذا التناقض هو في النظر الى الكلمة كشكل مجرد بحث ، والنظر اليها كوسيط بين النفس والعالم . وهو تناقض خصب يشكل أحد عوامل جدلية الابداع الشعري حين يمنحنا معياراً للتفريق بين اللغة والكلام .

اننا نتلمس ميلاً نحو ايجاد هذا التفريق بين اللغة والكلام ولكن بمصطلحات مختلفة . فثمة احساس مبهم بالفرق بين النثر والشعر في الحساسية النقدية . وثمة اشارات واضحة تقيم وظيفة للكلمة في الشعر غير وظيفتها في النحو (٩) .

ووصل البعض الى استخدام كلمات مثل « الجرس » و « الايحاء » و « الظلال » لوصف ما يتفرد به الكلام في الشعر من صفات (١٠) .

ولكن هذه المحاولات لم تمسّ الا مساً خفيفاً ما يمكن أن نطلق عليه البحث عن الاساس المادي لجماليات الشعر في خبرة الكائن البشري .

وتمثل جهود الشاعر الفرنسي « بول فاليري » لتحديد مصطلح الشعر الصافي وجهود الحركة السيريالية لتفجير التناقض الكامن في الكلمات ، اكثر المحاولات أهمية في نظرنا ، لانها تناولت الكلام كمادة اولية واسباسية في تكوين القصيدة (١١) .

لقد شغل « فاليري » نفسه في البحث عن الخصائص الشعرية التي اذا اجتمعت وضمت اماننا شعراً خالصاً . وهو يعتقد « ان الكلام عندما ينحرف انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر ، أي عن أقل طرق التعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف الى الانتباه بشكل ما الى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فاننا نرى امكانية توسيع هذه الرقعة الفنية ، ونشعر اننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على النمو والتطور » وهو اذا تطور فعلاً واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني » (١٢) .

الفدمين والمسافات بينهما أو تني الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والراس في وحدة تامة متآزره الأجزاء لقول شيء ما أو عـدـة اشياء تحمل المعنى (١٥) .

فما هي هذه اللغة التي تحاول النفاذ الى المحيط، مستخدمة شتى الوسائط من حركته وإيماءة ولون وصوت ومعنى ؟

ان الاجابة على هذا السؤال ترجعنا الى جزء من الصورة غارق في العمق . هو أكثرها أهمية . نعني به فاعلية الانسان في بيئته . لان دراسة الفن كنشاط عقلي منفصل عن الحركة المادية في المكان والزمان لن يؤدي الا الى أجوبة كاذبة ، بينما دراسته في ضوء النشاط العصبي ستؤدي الى أجوبة صادقة .

ويقدم لنا « بافلوف » في نظريته عن الصلة بين العالم الخارجي والجملة العصبية أساسا قويا للربط بين النشاط العقلي والحركة المادية ، دون أن يعني ذلك احالة الفكر والوعي الى نشاط عصبي محض .

فقد دأبت الدراسات التقليدية لظاهرة الفن على النظر الى النفس الانسانية كوجود مستقل لا مادي ، وقوة حيوية لا تخضع لمبدأ العلية (١٦) .

وكانت مهمة بافلوف البرهنة تجريبيا على ان النفس الانسانية تخضع لمبدأ العلية وان الحياة العقلية وظيفة لمادة لها بنية عضوية منظمة نظاما دقيقا للغاية هي المخ (١٧) .

يبدأ بافلوف من الاحساس باعتباره انعكاسا ذاتيا للواقع الموضوعي ، أي الصلة المباشرة بين الوعي والعالم الخارجي . بمعنى انه توجد خارجا عنا وبصورة مستقلة موضوعات وأشياء وأجسام ، وان احساساتنا صور عنها .

يكتب « غارودي » مفسرا : « ان التسلسل العصبي الذي يحركه فعل الوسط الخارجي يتعلق بالجملة العصبية ، لكن محتواه ليس محدودا بالتسلسل العصبي ذاته بل بطبيعة الموضوع الذي يمارس تأثيره فنيا ، فالاحساس ذاتي بشكله ، موضوعي بمحتواه ، والاحساس ليس انعكاسا سلبيا بل احساس فاعل يتضمن رد فعل على العالم المحيط . هنا تنتقل من الانعكاس الى المنعكس ، من الاحساس الى المعرفة » . فالاشياء المادية تتمتع لا بخاصة واحدة بل بخصائص متعددة من حجم ولون ووزن وشكل ، وتنقل أعضاء حواسنا الى الدماغ تأثيرات متنوعة في وقت واحد ، صادرة عن تلك الخصائص . وعلى هذا الاساس يتشكل في الدماغ ادراك واحد كامل للاشياء . ان الادراك هو مجموعة الاحساسات المرتبطة فيما بينها ترابطا متلائما مع ترابط خصائص الشيء المثير فيها ، الادراك . ولدى

وينصرف من ثم الى البحث عن ظواهر هذا الانحراف وضروراته لخلق نظام مصطنع ومثالي اي متميز عن الواقع العملي الخالص ، وذلك باستخدام مادة من أصل سوقي هي الكلام . اما السريالية فهي لا تنطلق من هذا التمييز بين الحساسية المشتركة والحساسية العامة ، بل من التمييز بين الانا والذات . وتعتبر الانا الاولى وهمية . ذلك اننا نتعلم ان نولد الكلمات بطريقة آلية مصطنعة ، عاملين بصورة واعية بليدة ، مساوين بذلك بين المبدع والمحترف . وهكذا يتوجب على العبقرى حين تحين اللحظة المناسبة للإبداع أن يصير نفسه غريبا عن الأرض التي تضج به ، وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك . وهذا الرفض طقس مهم في أسطورة الفنان ، وهو وثيق الصلة بنظام التنسك عند الكاهن الى حد بعيد . وعلى الشاعر ، انسجاما مع طقس التغرب هذا ، أن يصير غريبا عن لغة قومه ، عن اللغة المألوفة التي يسميها ويستخدمها عادة . وان يكتشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية . وهذه هي اللغة التي يوقظ بها الشاعر كلية الحكم الكبير على حد تعبير « رامبو » (١٣) .

ان تحليل فاليري وتحليل السريالية يهمننا من ناحية واحدة فقط ، هي التأكيد على خاصة انحراف الكلام عند الاول ، وخاصة ارتباط هذا الانحراف بتأكيد ذات الشاعر عند الثانية . وما هو مهمل هنا هو تفسير هاتين الخاصيتين بالعودة الى تاريخ الكلام . وهو تاريخ يحلنا الى اللغة البدائية . باعتبار ان الكلام مرحلة من مراحل ولادة صورة من صور اللغة ، لان كل الإضافات الانحرافية لا تأتي من ضرورات نظام متصور بعديا ، وانما تأتي من أصول الكلام بوصفه احد اجزاء اللغة .

ذلك الصوت الذي يعتقد « مورغان » انه جاء أولا كـمعاون للإشارات والإيماءات والحركات ، ثم اخذ يكتسب بالتدريج معنى متعارفا عليه ، بحيث أصبحت له السيطرة والسيادة والغلبة على لغة الإشارات أو على الأقل أصبح جزءا مهما فيها .

وكلما نزلنا في سلم التدرج اللغوي الى الصور الدنيا للغة وجدنا عنصر الإشارة يزداد وضوحا ليس فقط من حيث العدد والكم بل وايضا من حيث تنوع الإشارات ، الى أن نصل الى اللغات التي تعتمد على الإشارات لدرجة يصعب معها فهم ما يقال ان لم يكن مصحوبا بالإشارات والحركات والإيماءات المناسبة . وفي هذا السياق أيضا يمكن اعتبار صوت الطبول الأفريقية وإشارات الضوء والدخان نوعا من اللغات (١٤) .

ويعتبر « كولنجود » الرقص التقليدي في الهند لغة على جانب كبير من الدقة والصرامة . فهو رقص تستخدم فيه تعبيرات الوجه وحركات الايدي ، ووضع

« بافلوف » ما يطلق عليه المنعكس باعتباره الجواب المنتظم للجهاز العضوي على عمل الوسط الخارجي . وهو الظاهرة الاولى والاساسية في الفاعلية العصبية . وتعريفه انه الارتباط بين تحريض آت من العالم الخارجي ، وعمل جوابي يترد الى العالم الخارجي .

وفي الحالات الاكثر بدائية ، في غير الاحياء مثلا ، او في الاحياء الدنيا ، يكون هذا المنعكس حركة ميكانيكية او رد فعل . وهو في اكثر اشكاله خشونة انعكاس للعالم الخارجي يجد تعبيره في عمل ، وتركيب بين احساس وفعل محرك او افرازي .

انه الوحدة التاريخية لاحساس وفعل ، وحدة تشمل بالضرورة الفرد والعالم الخارجي . ان عددا معيناً من هذه الارتباطات موجود لدى الكائن الحي منذ ولادته . وتسمى الانعكاسات اللاشرطية ، وتعريفها انها رد فعل مباشر دون وسيط من قبل الجهاز العضوي على العمل الخارجي . ويمكن ان تتجمع بعض المنعكسات بفعل الشروط الخارجية في سلاسل معقدة من افعال منعكسات السلوك وان تثبت بالوراثة ، وتلك هي الفرائز ولكن ثبات هذه المنعكسات يتعلق بشروط حياة الكائن .

ان هذه المنعكسات اللاشرطية تشكل ادنى اشكال سلوك الكائن الحي وتبنى عليها منعكسات اكثر تعقيدا كلما صعدنا في سلم التطورات للكائنات . حيث يجئنا المنعكس الشرطي . والفرق بين هذا المنعكس والمنعكس اللاشرطي يكمن في تدخل عنصر جديد هو الإشارة ، حين توفر الإشارة تألفا اكمل بين الجهاز العضوي والشروط الخارجية للحياة . والإشارة تحريض غير مباشر يحرك الجملة العصبية . ويمكن احداث هذا المنعكس وفق تجارب « بافلوف » ، حين تلعب ظاهرة موضوعية دور المنبه ، فتنبه الجهاز العضوي الى ظاهرة ذات مغزى بيولوجي . ومن الضروري ، لاحداث منعكس شرطي ، ان يوجد تزامن بين مدة عمل الظاهرة الموضوعية غير الموجودة سابقا وعمل عامل لشرطي .

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الإشارة المستخدمة :

النظام الاول تشكله الإشارة التي تنبه الحواس والالوان والروائح والاشكال واطواع الاشياء في المكان .

اما النظام الثاني فهو الذي تشكله إشارة اللغة ، وهو نظام خاص بالانسان وباستخدام هذه الإشارة التي تعتبر إشارة لإشارة النظام الاول ، أصبح الدماغ قادرا على اعطائنا صورا عن تلك الاشياء في الوقت الذي لا تثير فينا احساسات عنها . وهذه الصور تبدو وكأنها نتاج النشاط الاعبباطي للوعي ، الا ان الامر على خلاف ذلك ، فلا يمكن ان تتكون الا صور تلك الاشياء التي اثارها فينا عمليا في وقت ما احساسات طبعت آثارها

في دماغنا . ان الصور التي تقسوم على الاحساسات والادراكات هي انعكاسات وصور للعالم المادي ، شأنها شأن هذه الاحساسات والادراكات . ولما كانت الصور غير مرتبطة بتوفر الاحساسات في وقت معين فهسي تتمتع باستقلال نسبي ويمكن ان يمتزج بعضها ببعض كيفيا في الدماغ . ويستطيع الخيال ان يجمع بين عناصر اكثر الصور تباينا ، هذه الصور التي تكونت على اساس ما كان من احساسات وادراكات في وقت ما ، الا ان هذه العناصر كلها ليست في الاصل غير انعكاس للواقع الموضوعي .

ويشير « بافلوف » في حديثه الى المؤتمر الدولي الرابع عشر للفسيولوجيا الى جهاز الكلام اشاري باعتباره صورة من صور المنعكس الشرطي الخاص بالانسان وحده ، فيقول : « اذا كانت احساساتنا عن العالم المحيط بنا هي بالنسبة لنا اشارة الاشارات الاولى عن الواقع ، اي الاشارات المشخصة ، فان الكلام والتنبهات الحركية التي تفيض من أعضاء الكلام الى اللحاء الدماغي هي الاشارات الثانوية ، اي انها اشارة الاشارات . فانها تمثل تجريدات للواقع وتسمح لنا باستخراج التعميمات ، وهذا هو ما يشكل لدينا في الحقيقة تلك الخاصية التي يتميز بها الانسان ، وهي خاصية الفكر » .

ويرى « بافلوف » وآخرون ان الانتقال من نظام الاشارات الاول الى نظام الاشارات الثاني نتج عن العمل . فنشأت الاضافة البشرية المكملة لهذا النظام وهو جهاز الكلام تأسيسا على النظام اشاري الاول مما اعطى الانسان امكانية خلق اتحدات من الصور والمفاهيم لاقامة ارتباطات جديدة وتلك هي التباشير المادية لفاعلية تضع الخطط وتذكر بالماضي وتنبأ بالمستقبل (١٨) تأسيسا على هذا ، يمكن القول ان إشارة الاشارات ، اي الكلمة ، جاءت لتختزل اللغة ، تلك التي بدأت تعبيراً عضوياً خالصاً الى أن أصبحت تعبيراً فكرياً لكائن يواجه الاصوات والالوان والاشكال والاحجام والفراغات ... الخ في المحيط الخارجي .

ولكن هذا الاختزال الذي يعتبر طريق الانسان نحو تكوين المفاهيم ونحو ارقى اشكال المعرفة لم يمنع الكلام من أن يتخذ عدة صور ، فهو مرئي ومسموع ومنطوق ومكتوب . أي انه ، في كل حالة من حالاته ، يميل الى الخروج على نطاق التجريد ، ليدخل مجددا في صيرورة الفعل الانساني عبر الزمان ، بالابتعاد عن صورته الشكلية والتطابق مع الظاهرة النفسية . وهذا الجانب يأخذ حيزا كبيرا من اهتمام علم اللغة الحديث ، ذلك الذي يقيم وزنا كبيرا للجوانب النفسية في دراسة اللغة ، فيلاحظ تذبذب اللغة باستمرار بين مثل الانسجام الرياضي ومثل الانسجام التخيلي .

ويضرب الباحث ل.س. فيجوتسكي مثلا يخص المبتدا والخبر ، والتباعد بين الناحية النحوية والنفسية في الاستعمال ، أي بين الجانب «السيمانتكي» والجانب الصوتي . ففي جملة مثل « وقعت الساعة » قد يتغير التأكيد والمعنى في المواقف المختلفة . ولنفترض اننا لاحظنا ان الساعة توقفت ونسال كيف حدث هذا ؟ تكون الاجابة « وقعت الساعة » . هنا يتلاحم المبتدا النحوي والنفسي ، فالساعة هي الفكرة الاولى في الوعي ، اما وقعت فهو ما يقال عن الساعة . ولكن اذا سمعنا صوت قرعة وتحطيم في الحجرة المجاورة ووقفنا على ما حدث وتلقينا نفس الاجابة ، فان المبتدا والخبر ينمسان من الناحية النفسية ، فنحن نعلم ان شيئا ما قد وقع ، وهذا هو ما نتحدث عنه . وتكمل الساعة الفكرة . ولا يوجد هذا التباعد بين التنظيم النحوي والنفسي في المبتدا والخبر فقط ، بل يشمل أيضا التذكير والتأنيث والعدد والحال والفعل وزمن الفعل وما الى ذلك . وقد يكون التلفظ التلقائي خاطئا من وجهة النظر النحوية ولكن قد تكون له قيمة ابداعية وجمالية (١٩) .

ويكشف الشعر كيف ان الشاعر حقيقة لا يتعامل مع الابجدية وحدها ، أي الصوت وحده ، بل يتعامل مع جماع المؤثرات التي يتلقاها جهازه العصبي ، اللون والحركة والصوت والحجم والفراغ ، بالإضافة الى المعنى . وفي هذه النقطة يبدو الشاعر متعاملا مع اللغة بمفهومها الشامل أي بوصفها جماع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان .

ان الدلالة في الشعر أو المعنى الذهني ، ليست بالضرورة نفس دلالة الكلمة وفق النظام النحوي والقاموسي . فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التوليف بين معطيات شخصية وخارجية ليس المعنى القاموسي الا أحدها ، وقد يكون أكثرها تعرضا لتغيير دلالاته واكتساب غيرها من مجمل التوليف في لغة القصيدة .

وما النظر الى لغة الشعر ، سواء باعتبار مصدرها الكلام أو باعتبارها مساوية للكلام ، الا افتراض سيء ظهر في عهود التقنين حين جاءت اللغة مختزلة في الابجدية ، فجرى تثبيت هذه الاخيرة عند حدود الدلالات المعروفة ، سواء في الشعر أو الخطب أو الحديث أو القرآن . أي اعطيت صفة الاداء المطلقة الخالدة فوق مستوى المكان والزمان على نسبتهما .

ولم تفت هذه الحادثة بعض المفكرين ، فقد كتب د. ابراهيم السامرائي يقول : « ان الذين اقاموا أنفسهم حماة للعربية في جميع اطوارها لم يفهموا سنة التطور ، ولم يقبلوا الجديد . فاللغويون والنحويون من العرب يحصرون الفصيح من اللغة بعصور معينة لا تتعدى صدر

الاسلام . وهذه الحقبة هي ما يصح أن يحتج بكلامها ، فلم يجيزوا الاحتجاج بلغة الاحقاب التالية .. » (٢٠) . وهو نفسه ما قام به النحاة الرومان حين جمعوا استعمالات اللغة بين عصور شيشرون واغسطس وما قبل ذلك ، وهو نفسه ما فعله النحاة الاغريق الذين بنوا نحوهم على اللهجة الاثينية .

وليس شيء من هذا عند علماء اللغة في العصر الحديث . فعلم اللغة عند هؤلاء يصف طرق الاستعمال اللغوي في مرحلة خاصة من مراحل تاريخ اللغة المدروسة (٢١) . ولعل سوء الفهم الذي تلقاه حركات التجديد الشعرية ينبع من هنا من النظر الى لغة الشعر بوصفها الابجدية نفسها ، بكل حدودها من معان وروابط ووسائل بناء تشكل ثوابت في الثقافة الموروثة .

وأي بحث نقدي لا يمتلك هذا التمييز بين الابجدية واللغة سيعجز عن تنسيق الفاظ تستخدم كثيرا مثل « سحر الشعر » و « أسره » أو « جماله » وما الى ذلك لانه سيظل دائرا في الثابت الموروث الذي جعل الشعر نوعا من أنواع الكلام مضافا اليه النظم والمعنى ، بينما تعبر الملامح المميزة للتجارب الشعرية الكبيرة والمؤثرة عن احتفال كبير بأحد جوانب اللغة . فالشاعر الفرنسي « رامبو » يتعامل مع الكلمات على أساس قدرتها السحرية على التفسير . ولذا يحاول أن يكشف فيها ألوانا وأصواتا تفجر أحلاما ليست من هذا العالم . وأبو تمام يركز طاقته على حرفيات الصورة من استعارات وتشابيه أصبحت من علامات تجربته . أما الشاعر الانكليزي ت.س. اليوت فينصرف الى التوليف الصوري بوصفه معادلا محايدا للعواطف والمشاعر والافكار . ويهتم شعراء آخرون بصوت الكلمات دون معانيها أو جوانبها الصورية . وكل هذه الاهتمامات تنبع من كل اكبر من الكلمات ، ذلك هو « اللغة » ، لاعطاء القصيدة كيانا موضوعيا فاعلا شبيها بكيان كائن من الكائنات .

ان هذه الشبكة المعقدة التي تجمع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان ، تلك التي يطلق عليها الوعي ، لا تعرف فصاما بين الوظائف ، أي بين الكلمة كشكل والكلمة كحقيقة نفسية ، بين الجانب العقلي للوعي والجانب الانفعالي .

كتب فيجوتسكي (٢٢) ان من النقائص الاساسية لعلم النفس التقليدي الفصل بين هذه الجوانب . فالتفكير في هذه الحالة لا بد أن يتحول الى تواتر ذاتي مستقل للافكار وينفصل عن التكامل الخلاق للحياة وعن الاهتمامات والميول الحية للانسان المفكر . وفي هذه الحالة يصبح التفكير اما ظاهرة لاحقة غير ذات معنى لا يستطيع أن يغير شيئا في حياة الانسان أو سلوكه الشخصي ، أو يتحول الى قوة بدائية تؤثر على الحياة الشخصية بطريقة غامضة .

التغرب الذي يعيشه السرياليون أو تداخل وظائف الوعي الذي يشير إليه « بورا » الا ظاهرة انصراف الشاعر الى تلك اللغة . بحيث كان الدفاع عن الشعر وعن فهمه ينطلق من شيء أكثر عمومية وشمولا لدى غالبية الشعراء (٢٦) .

اشارات :

- ١ - اكتسب التفسير الاسطوري لنشأة الكلام تسميات مختلفة عبر العصور . وكل عصر يروي القصة نفسها بمصطلحات مختلفة . في الاسطورة السومرية « انا ملكة السماء وانكي الهة الحكمة » (... ق.م.) تحصل « انا » ضمن ما تحصل عليه من فنون الحضارة على « الكلام المشروع والكلام البديهي » بمنحة من الهة الحكمة انكي في لحظة نشوئه . ويتحدث اللاطون على لسان هيراقليس عن الاسماء التي تعطى بقوة الهية ، ولذا جاءت وفقا على التسميات . ويروي العهد القديم حادث الحصول على الكلام هكذا : « وجبل الرب الاله من الارض جميع حيوانات البرية واتى بها آدم ليرى ماذا يسميها . فكل ما سماه آدم من نفس حية فهو اسمه » . اما القرآن فقد اشار الى ما فهم على انه اصل الكلام بقوله « وعلم آدم الاسماء كلها » . وفسر احمد بن فارس فعل التطعيم بأنه فعل منح اللغة فكتب « اعلم ان لغة العرب توقيف أي وحي . ودليل ذلك قوله تعالى : وعلم آدم الاسماء كلها » .
- الا ان من الملاحظ ان ثمة تفسيرا مضادا لهذا التفسير الاسطوري كان يقسول بالتواطؤ أي بالاصل البشري للكلام منذ العصور المبكرة .
- فمقابل نظرية هيراقليس يضع افلاطون نظرية ديمقريطس القائلة بان منشأ اللغة عملية تواطؤية لان الشيء ذاته كثيرا ما يقبل عدة اسماء . ولان الشخص الواحد ذاته يظل هو رغم تطوره او تنازله عن اسمه . والتسمية وليدة التكرار والعادة عند الذين زاولوا فعلها . ومقابل تفسير ابن فارس يكتب ابن جني الموصلي : « أكثر أهل النظر على ان أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف . ذلك بان يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا فيحتاجوا الى الابانة عن الأشياء الى العظومات ، فيضعوا لكل واحدة فيها لفظا اذا ذكر عرف به صمما » .
- وتوجد فئة ثالثة اتخذت موقفا وسطا مثل القاصي ابو بكر وغيره ، فقالت ان من الممكن وقوع كل من هذين اللهجين ، فالقول « وعلم آدم الاسماء كلها » يعني ان التطعيم قد حصل بالالهام . بالقوة . لقد وضع الله في الانسان ملكة الخلق ثم تركه يخلق على هواه . وتبنى ابن خلدون نفس هذا الموقف الوسطي .
- * الاساطير السومرية - صمويل توح كريب - ترجمة يوسف عبد القادر - بغداد - ١٩٧١ .
- * في فلسفة اللغة - كمال يوسف الحاج - دار النهار للنشر - طبعة ١٩٦٧ - اشارة الى محاورات اللاطون .
- * العهد القديم - سفر التكوين - الاصطلاح الثاني - اصدار جمعية الكتاب المقدس في الشرق - ١٩٧٠ .
- * الاتباع والزوجة - احمد بن فارس - نشرة المستشرق رودولف رو - ١٩٠٦ .
- * الخصائص والنحل - ابن جني الموصلي - دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٥٦ .
- * مقنعة ابن خلدون - دار احياء التراث العربي - بيروت - بسلا تاريخ .

فمن يفصل التفكير منذ البداية عن الوجدان يغلق امامه والى الابد الطريق الى تحديد اسباب وأصل التفكير ذاته ، لان التحليل العلمي للتفكير لا بد وأن يتطلب الكشف عن الدوافع المحركة للفكرة والحاجات والاهتمامات والخوافز والميول التي توجه حركة الفكرة من هذا الجانب أو ذاك .

وكذلك من يفصل الكلام عن الانفعال يجعل من المستحيل سلفا دراسة الاثر العلمي للتفكير على الجانب الانفعالي والارادي من الحياة النفسية ، لان المعالجة العلمية للحياة النفسية تستبعد نسبة التفكير الى قوة غامضة تحدد سلوك الانسان بنظامه الذاتي ، كما تستبعد تحول الفكرة الى اضافة غير لازمة للسلوك أو الى ظلال واهية عديمة الجدوى . ان هذه الوحدة بين الوظائف العقلية تجد تعبيرها لدى الشاعر برفض التعامل مع الكلمات بمعانيها الحرفية ، فليست الكلمة هي وحدة الجملة الشعرية بل ان وحدتها هي الصورة .

وسيرى س.م. بورا « ان التعبير بالصورة لا يروي فقط ما يدور في رأس الشاعر ، بل يعكس كل ما يحس به من تداخل بين الفكر والعاطفة . ويرجع سبب تأثير الكلمات التي خلقها لحالة من الفكر يلعب فيها الادراك دورا كبيرا (٢٣) .

وسيرى « شارل لالو » ان بيت الشعر الجميل هو متقابلات موسيقية مركبة من أربعة أو خمسة اجزاء . ايقاعات ورتينات وروابط منطقية أو نحوية أو معان حرفية وايحاءات شخصية (٢٤) .

وسيرى فيه مخرج سينمائي كسيرجي ايزنشتاين (٢٥) نوعا من التوليف بين اللقطات لمشاهد انسانية وطبيعية . ولعلاقات التعجب الثنائية أو الثلاثية دلالتها الكبيرة . فهي توحى بزيادة حجم اللقطات . ويتحقق هذا عند لقاء الشعر بواسطة نعم الكلام ورفع الصوت . وسيرى ان نجاح التعبير الصوتي للصور في اثاره العاطفة المطلوبة يعتمد على التوليف بحيث يحقق التوليف الصورة الذهنية المعادلة للعاطفة المطلوبة . ويمضي التوليف الى ابعد من ذلك عندما يستخدم أسلوب القطع . ففي هذا النوع من البناء يصبح الايقاع على أساس تنابع الجمل الطويلة والجمل التي تقتصر على كلمة واحدة وسيلة من وسائل رسم الشخصيات رسما حركيا . والمثير للانتباه في هذه الملاحظات وغيرها انها لا تتحدث عن تأثير متبادل بين الغنون بقدر ما تكشف عن عناصر لغة تبدو مشتركة بين الفنون .

ولا شك ان هذه اللغة ترجع في اصولها الى ذلك الزمن الذي كانت فيه اللغة الشعرية شيئا آخر غير مجرد الكلام .

وما هذا الانحراف الذي اهتم به فاليري أو

٢ - الماركسية وقضايا علم اللغة - ستالين - دار دمشق للطباعة والنشر - بلا تاريخ .

٣ - يستخدم ارشيبالد ماكليش آفنية انكليزية للاشارة الى هذا النوع من الاحساسات . تقول الاغنية :
يا ربح الغرب متى تهين
فينزل المطر الخفيف على الارض
يا الهي ... ليت حبيبي كان بين لرامي .
وانا هي فراشي مرة اخرى .

فالعاطفة هنا موجودة ولكنها ليست في مشهد الريح والطقس من جهة ولا في الحب والفراش من جهة اخرى ، ولكن في العلاقة بين المشهدين (الشعر والتجربة - ارشيبالد ماكليش - ترجمة سلمسى الخضراء الجيوسي - دار اليقظة العربية ١٩٦٣) .

٤ - مجلة « اللسان العربي » - مقال « اللغة الانسانية » - احمد عبد الرحيم السايح - المجلد التاسع - الجزء الاول يناير ١٩٧٢ .

٥ - التسل السائر في ادب الكاتب والشاعر - ضياء الدين ابن الاثير - القاهرة ١٢١٢ - المطبعة البهية .

٦ - مقنعة ابن خلدون - دار احياء التراث العربي - بيروت - بلا تاريخ .

٧ - الرؤيا الابداعية - مجموعة مقالات جمعها هاسل بسلول وهرمان سالتجر - ترجمة اسعد طيم - الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي - ١٩٦٦ .

٨ - نعتقد « جيزيل بروليه » مثلا ان الشكل الرومانتيكي في الموسيقى حمل طابع الانكار في جوهره . فهو ينكر الهارمونية والميلودية والمقامية والافقاع ، وكلها تحدييدات الشكل الكلاسيكي التي تدخل العقولية في الصورة الموسيقية . ونذكر ان النزعة اللامقامية التي لعبت من فاجنر والتي سمت الى تحقيق موسيقى للصيرورة الفالصة عبارة عن شكل سلبي في الاصل وضع طريق نفي الشكل المقامي نفسه . وقد اتعدت هذه النزعة حديثا عند ليوفتس بالنزعة اللالحنية التي تعبر هي ايضا عن شكل مؤسس بصورة مفارقة على سلب مفهوم الشكل نفسه . (جماليات الابداع الموسيقي - جيزيل بروليه - ترجمة فؤاد كامل - مكتبة غريب - القاهرة ١٩٧٠) .

٩ - يقول يحيى بن النجم : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واغز انتظاما » . وحسن حاول « ابن طباطبا » ان يضع للشعر اساسا فكتب : « اذا اراد الشاعر بناء قصيدة مغلنى المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نشرا واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقها والوزن الذي يسلسل له القول عليه ... » ، رد عليه ابو سليمان المنطقي بالتركيز على العواطف والاحاسيس فكتب : « ان النظم ادله على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب والنثر ادل على العقل لان النشر من حيز البساطة . ومع هذا ففي النشر قل من النظم وفي النظم قل من النشر ... » .

ومن المعاولات الحديثة لتحديد الفاصل بين النثر والشعر معاوله « ادونيس » التي يقول فيها ان النثر اطراد وتتابع الافكار ما ، في حين ان هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر . والنثر يطمح لان ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمح لان يكون واضحا . اما الشعر فيطمح لان ينقل شعورا او تجربة او رؤيا ، ولذلك فان اسلوبه غامض بطبيعته ، والنثر وصفي تقريرى ذو غاية خارجية معينة محدودة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارله » .

وهناك معاوله لمجموعة من الشعراء صدرت تحت عنوان « البيان الشعري » ترى ان « المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره

اداة اتصال وتفاهم بين الناس .. ولكن اللغة تظل عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة . والمنطق الشعري هو غير المنطق النثري . فاذ يسعى النثر الى مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي ، ما هو مكتشف الى ما هو غير مكتشف . (مجلة « الاداب » - مقال « نظرة جديدة في النقد القديم » - د. احسان عباس - يناير ١٩٦١ - زمن الشعر - ادونيس - دار العودة ١٩٧٢ - مجلة « شعر ٦٩ » - البيان الشعري - مايو ١٩٦٩) .

١٠ - يتساءل « سيد قطب » : « كيف تدل الالفاظ .. اولا على معانيها اللغوية ، وثانيا على الصور والظلال المصاحبة » . ويجب : « بالعودة الى المؤثرات الحسية التي كانت تقع على الانسان البدائي » . ويكتب : « انظر الفن ان شيئا ما في جرس الالفاظ الاولسي ، ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها كان له صسلة ما بالمشاهد او الحالات التي اطلقت عليها .. وشبه آخر ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ .. ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات القامضة والواضحة وتلك اللبسات المتنوعة وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى ، كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ وهو جزء من دلالته ، وقد كان هذا الجزء ملحوظا غالبا عند اطلاقه للمرة الاولى » . (مناهج النقد الادبي - سيد قطب - دار احياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه - بيروت ١٩٦٥) .

١١ - هناك دعوة تناولت الكلام كمادة اولية في التكوين الشعري تقوم على اساس استخدام « لغة الحياة اليومية في الشعر » . وتتطرق هذه الدعوة من ان لغة الشعر هي « الكلام » في الشعر ، ولذا وجهت انتقار اصحابها الى ازدواجية الكلام اليومي والكلام المودون واعتبرت هذه الازدواجية لب المشكلة الشعرية . ورغم ان هذه الدعوة تتطلس نحو حل اشكالية حقيقية ، الا ان وجهة نظرنا تقوم على ان حل مشكلة استخدام الكلام في الشعر لا يقوم على المفاضلة بين « لغتين » بل على التفريق بين الكلام سواء كان يوميا ام مودونا واللفظ كما سننظر اليها في الصفحات التالية .

١٢ - الرؤيا الابداعية - المرجع السابق ذكره .

١٣ - انثريه بروتون والمطيات الاساسية للحركة السيربالية - ميشيل كاروج - ترجمة الياس بدوي - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٣ . وكذلك : عصر السيربالية - والاس فاولي - ترجمة خالدة سميد - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٦٧ .

١٤ - Morgan .Iwis .H, Ancient Society - ١٤

١٥ - Collingwood, the principles of art Oxford, Clarendon press, 1938 .

١٦ - اعتمد الفيلسوف الفرنسي « هنري برجسون » على الذاكرة للبرهنة على لامادية النفس الانسانية في وقت مبكر من هذا القرن . واظم قناعاته على لامكانية الذاكرة وعلى بصعة اسئلة لم تتوفر الاجابة عليها في وقت لم تتطور فيه دراسات المخ بصورة كافية ، ولكن التجارب التي تجري منذ ما يقارب العشر سنوات على المخ اظهرت ان الذاكرة مركب من المركبات الكيماوية في خلايا الدماغ . وتوصل بعض الخبراء باجراء تجارب على الحيوانات الى نقل الذاكرة من حيوان الى آخر بواسطة استخلاص هذه المركبات وحفظها . (المانة والذاكرة - هنري برجسون - ترجمة د. اسعد درقاوي - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٧ - مجلة « عالم الفكر » - مقال « مستقبل المخ ومصير الانسان » مجلد ٤ عدد ١ - ١٩٧٣) .

١٧ - رغم كل التقدم الذي أحرزته علم النفس التجريبي وعلم الفسيولوجيا وخاصة فسيولوجيا الأعصاب يصير ناقد بريطاني معاصر هو «غراهام هو» في كتابه «مقالة في النقد» في معرض كشفه عن الأساس المشترك لوحدة الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الأدبي على أن «العقل ليس عرضة لتلقيبنا ونحن لا نعرفه إلا من خلال المشروعات التي يتمهدها» ، رغم أنه يعترف بأن الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الأدبي نتاج العقل . (مقالة في النقد - غراهام هو - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون - دمشق ١٩٧٣) .

١٨ - * النظرية المادية في المعرفة - روجيه غارودي - ترجمة محمد عيتاني - دار المعجم العربي - بيروت - بلا تاريخ .

* بافلوف وفرويد - هاري ويلز - ترجمة شوقي جلال - الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

* المادية والفهم التجريبي التقسيمي - لينين - ترجمة د. غزاد أيوب - دار دمشق - ١٩٧٥ .

* العمل والمخ - يوري فرولوف - ترجمة د. شكري عازار - دار الكتاب العربي - بلا تاريخ .

* ضرورة الفن - أرنست فيشر - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ .

* من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان - د. حسام الألوسي - جامعة الكويت - ١٩٧٣ .

* الواقعية في الفن - سينيني فنكلشتين - ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧١ .

١٩ - التفكير واللغة - ل.س. فيجوتسكي - ترجمة د. طلعت

منصور - مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧٦ . والجدير بالذكر أن التمييز بين التنظيم النحوي للجملة والتنظيم النفسي الذي هو موضوع بحث علم المعاني الحديث ، قد استرعى انتباه الكثير من الكتاب العرب ، مثل ابن الأثير وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون في حديثهم عن الشعر ، وخاصة في تمييزهم الذي مر ذكره بين النحو والبلاغة ، إذ يبدو واضحا أن البلاغة تعنى بالعلاقة بين الكلمة والتجربة ، بينما يعنى النحو بالعلاقة بين الكلمة ونظام القواعد .

٢٠ - فقه اللغة المقارن - ابراهيم السامرائي - المكتبة المصرية - ١٩٦٨ .

٢١ - المصدر السابق .

٢٢ - التفكير واللغة - المصدر السابق .

٢٣ - التجربة الخلاقة - س.م. بورا - ترجمة سلافة حجابي - وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٧ .

٢٤ - مبادئ علم الجمال - شارل لالو - ترجمة مصطفى ماهر - وزارة التربية والتعليم - القاهرة ١٩٥٩ .

٢٥ - مذكرات مخرج سينمائي - سيرجي ايزنشتاين - ترجمة انور المشى - المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .

٢٦ - دفاع « كولردج » عن الشعر ينطلق من الدفاع عن الخيال الثانوي في مقابل الخيال الأولي ، لأن الخيال الأولي وسيلة إدراك للمحدود بينما الثاني يعكس الاستخدام الإرادي للخيال حيث يخلق مركبات جديدة . وهذا الاستخدام بالمعنى الواسع يعتبر استخداما شعريا ، وكذلك ينطلق دفاع « شيللي » عن الشعر من دفاعه عن استعمال البدائي والبكر للغة ، لدى أولئك الذين يكتشفون لأنفسهم طبيعة الحقيقة الواقعية بواسطة اللغة . (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - ديفيد ديتشس - ترجمة د. محمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت ١٩٦٧) .

صدر حديثا :

الطريق إلى الخيمة الأخرى

دراسة في أعمال غسان كنفاني

تأليف الدكتورة رضوى عاشور

دار الآداب

الوردة

لحظة !

وسمعت خفقة جناح لروحي تفرّ ...
وتسقط .

لحظة !

صوتها يشتعل :

- « عد مكانك ، أو ظلّ هذا القرار الاخير
روحك اتسخت ! فابق في الليل والبرد
يقضم زرق مفاصلك القدر الاسود
يجلدك الزمهرير . »

- « انها الوردة المتنامة مقطوفة مثلما

امرني عينك ،

وكما امرني زحفت من الضوء للظلمة ،

من بقعة في الهدوء لهذا الدوي الزئير .. »

لم تقل اي شيء .

سحبت ضوءها ، اخترقت مثلما الطيف

كل المسافة في الليل ... حتى اختفت .

وانا

اتكوّم في ظلمتي والرطوبة ينهش وجهي

حزن كبير ...

بفداد

يملا القاعة الضوء ، اسقط كالطير

في شرك اللحظة الصاعقه

يخرق كل خلاياي اشعاعها المحرق ،

اهوي كما تتفتّت بي قمة شاهقه .

يتحوطني صوتها الساقط طوقا من النار يصيح عليّ :

« اقترب ! »

- « اقتربت . »

- « اقترب ! »

- « اقترب . »

انني اتقرّب كل الذي تمنح اللحظة من قرب ،

واسحب ذاك الاسير الذي مزق المهبط الوعر

جلده .

ليس لي غير أن امكن الصوت والضوء مني

فيحزّاني جسدا ويذيباني بالتمني ..

- « انني ها هنا . ارفع الوجه نحوّي ! »

وأصعد وجهي ، واهوي الى الارض منبها

يستبيح الدهول بقايا ارتقابي

- « اقطف الوردة الصغيرة قربك ! »

انه البرزخ - الطين ، امد يدي لاقطعها ،

الوحل فاجاني وتسربّ في قصبات عظامي .

ياسين طه الحافظ

وجه مضى في الأدب الليبي المعاصر

نجم الدين غالب الكيب

الوطنية قد طويت بعد الاستقلال، وفتح هذا فرصة امام ولادة ألوان أدبية أخرى على يد فئة من الشباب الذين تلمسوا بثقافة جديدة واطلعوا على نماذج من الأدب الحديث الذي تضطلع بنشره صحف ومجلات تصدر عن بعض العواصم العربية . وكانت البيئة الليبية من الناحية الثقافية قد خرجت لتوها من مرحلة التجهيل التي مارسها الإيطاليون على مدى سنوات حكمهم الثلاثين ، ولم يكن هنالك الا القليل من النخبة المثقفة ، وكان التعليم محصورا في اطار محدد لا يسمح بتحقيق الطموحات العلمية وان المعارف التي يتزود بها طلاب العلم لا تتجاوز بأية حال المرحلة الابتدائية . وبما ان ذلك كذلك فان المعارف المتواضعة المقررة في المناهج المدرسية لم تكن تعطي من العلم الا بقدر ضئيل جدا لا يحقق الا القليل مما تتطلبه الكوادر الادارية والوظائف الهامشية في أجهزة القمع الاستعمارية .

لكن ليبيا التي عرفت اقصى انواع الاستعمار عتوا واشده بطشا خرجت من بين حطام الحرب العالمية الثانية واخذت تلمس طريقها معتمدة على طموحات شبابها لانتشالها من برائن الجهل وبعثها بعثا جديدا ، فكان الاغراء يحدو مثقفها على ابتكار ألوان من الأدب ، فكان بعضها متأثرا - التائر كله - بقراءته لما ينشر في الصحف والمجلات العربية ، فجاء على شكل ارهاصات او صدى لما استطاع الشرقيون ان ينتجوه في النقد ، والشعر ، والقصة القصيرة ، وحتى الطويلة .

في هذا الوقت بدا اسم خليفة محمد التليسي يتردد أسماعنا ويأثينا صوته من بعيد ، لكنه كان صوتا

الأدب الليبي الحديث هو مخاض لتجارب مريرة خاضها الكاتب على درب الكلمة . فمنذ القديم ، عرفت ليبيا أنواعا من الأدب واشكالا من الانتاج لا يزال اكثره مغمورا وغير معروف . وقد حاول بعض المهتمين بالتراث ان يكشفوا عن بعض جوانب من ذلك الانتاج ، ولكن جهودهم في هذا السبيل لا تزال متواضعة ومحصورة في بعض الاسماء التي برزت على مدى القرون الماضية . والحقيقة اننا اذ نتحدث عن الأدب الليبي المعاصر ، فانما نريد بذلك ان نؤكد بان المحاولات الجارية في هذا الحقل لم تكن الا حلقة من الحلقات الطويلة التي تمتد عبر القرون الماضية ، غير ان الأدب الليبي المعاصر هو ككل الآداب التي نشأت في مراحل عصيبة وتحت ظروف القهر والاستعباد الاجنبي ، فكان الشعر هو السجل المعبر عن الوضع المتخيم بأسباب الضغوطات والمعوقات . فقد ولد رواد الأدب الليبي الحديث في مرحلة عسيرة اشتد فيها القمع وكرست فيها قوى الشر لآبادة الشعب الليبي وحرمانه من أبسط حقوقه الانسانية . وبقدر ما كانت المرحلة حلي بالوان من الضغوطات والمعوقات ، كانت الاستجابة قوية والنتائج معبرة والاعمال كبيرة .

ولعل خير ما يضرب به المثل في هذا المجال هو شعر أحمد رفيق المهدي ، وأحمد قنابه ، وأحمد الشارف ، والاسطى عمر ، وغيرهم ممن تجلت فيهم بواكير العطاء الادبي المعبر عن التصدي للتسلط الاجنبي المشوب بالمواجهة النضالية لسلطات الفاشي الإيطالي . ويشكل الشعر الشعبي رافدا مهما في ادب هذه المرحلة ، غير ان تنوع العطاء الادبي قد جاء مع بداية السنوات الاربعينية حيث تفجرت قرائح الكتاب بشتى الألوان الادبية ، وكان أبرزها هو المقالة السياسية التي راحت تخوض في شتى الموضوعات وتتناول بالنقاش القضايا الوطنية التي يعبر أصحابها عن رؤاهم الليبية المتحررة من الاستعمار والمتحدثة عن تقرير المصير (١٩٤٣ - ١٩٥١) .

غير ان هذه المرحلة التي تخوض في القضايا

يتصدى لموضوع أو يعالج قضية أو يثير نقاشا دون أن نرى فيها ملمحا أو إشارة أو دلالة على ما استوعبه من قراءات جادة ومحصنة في لغتها الإيطالية .

هذه هي المرافىء التي لجأ إليها التليسي قبل أن يلقي بنفسه في خضم الممارسات الأدبية وقبل أن يلقي بشراعه في وجه الريح ليسير في « رحلة عبر دروب غير مطروقة وسبل مخوفة بالاشواك وطرق لم تكن آمنة ، ولا معبدة ، ولا تقوم على جوانبها الاضواء والعلامات المرشدة » (١) .

وقد حدثت تحولات كثيرة في الاهتمامات الأدبية لدى الأدباء الليبيين ، وجاءت التحولات بالكثير من القضايا المطروحة للنقاش ، فقامت خصومات كثيرة في الصحف والمجلات حول قضايا (الالتزام في الأدب) و (الفن للفن أم الفن للحياة) و (الشعر الحر) و (العامة والفصحى) و (القديم والجديد) ، وقد استطاعت تلك المجادلات التي أثيرت في الصحافة الليبية حول هذه القضايا أن تحرك الوضع الراكد في الأدب ، وتمكن من هزّه هذا عنيفا فتخرج بعض الأقلام عن عادة التفكير بأسلوب الاقدمين وتفتح الباب أمام النقاش الحر المليء بالجدل والحوار البناء .

والحقيقة ان هذه المرحلة قد كشفت عن مواهب كانت مغمورة ، وصقلت بعض الأقلام واثرت بها الى ساحة الادب لتسهم في وضع اللبنات الاولى في بناء الادب الليبي الناشئ . وفي هذا الوقت حدثت تحولات في اهتمامات التليسي نفسه ، فقد عرف بفطنته ان تكريس جهده في غير الادب الليبي هو نوع من التجاوز عن الواقع الذي يلحّ على العناية بأدب ما يزال بحاجة الى الكثير من الرعاية والاهتمام . ففي الوقت الذي تزداد فيه البلاد العربية الاخرى تدعيما لنهضتها الادبية والفكرية كان الادب الليبي ما يزال طفلا قابعا في المهد ، وان كل ما كان لدينا في حقل الادب من انتاج ما يزال مقصورا على بعض من الانتاج الشعري ، وحتى هذا الشعر كان مبعثرا في الصحف وغير مجموع أو متداول بين الناس . وهو بهذه الخصائص يعتبر ميدانا بكرّا من ميادين النقد والبحث والدراسة . وقد وجد التليسي في شعر (أحمد رفيق المهدوي) ما يشير انتباهه كدارس وناقد متذوق للشعر ، وبهذه الروح أقبل على دراسة الشاعر بشكل واف ومستفيض احاط بنواحي نشاطه الشعري احاطة واسعة ووضعه على محكّ النقد المقارن لبعض من الشعراء في المشرق وذلك من خلال سلسلة من الاحاديث اذيعت في حينها من محطة الاذاعة الليبية ثم جمعها بعد ذلك في كتاب اسماء (رفيق شاعر الوطن) ، وقد اعتبرت هذه

(١) خليفة محمد التليسي ، من مقدمة كتابه « رحلة عبر الكلمات » ص ٥ .

معبرا وثرىا بألوان العطاء ، ولم يكن التليسي الا واحدا من أولئك المثقفين الذين تحدوا الواقع . ولم تكن إمكاناته الثقافية المكتسبة الا جانباً في شخصيته المؤسسة على جبلة قوية ورغبة صادقة فسي مغالبة الصعاب وكسر الجمود الذي يلف الحياة الثقافية . وبهذه الحوافز نراه يحاول أن يشق طريقه في أرض بكر معنمدا في ذلك على محصلاته الثقافية المكتسبة وسعة اطلاعه وأفادته من مصادقة الشعراء القدامى والمحدثين ، وكان شعراء المهجر يستأثرون باهتمامه باعتبارهم يقودون تيارا يستشرف عالما جديدا وضع الشعر العربي في مفترق الطرق . فعن طريق (نسيب عريضة) و (فوزي معلوف) و (ايليا أبي ماضي) بدأ يفتح قلبه ووجدانه على أشعارهم وتملكه الدهشة لاندماجهم الرومانطقي في الطبيعة وسبحاتهم الرقراقة وتهويماتهم الهائلة في ملكوت الشعر ، وتأخذه الدهشة حتى لينتهي به القول : (بأنه لا يجد ما يشبه هذه العوالم الرفيعة أو يدانيها في السمو) .

وعن طريق هذا النبع الفياض يقف التليسي على ما تجود به قرائح أولئك الشعراء في المهجر ويقارنه بما اطلع عليه من شعر في المشرق ، وتلح عليه فكرة المقارنة فينشئ دراسته الاولى فيما يسمى بالادب المقارن عندما كتب سلسلة من المقالات خصّ بها الشابي وجبران (١٩٥٠) . وقد استطاع في هذه المقالات أن يبرز اسم الشابي الذي كان - وقتئذ - ما يزال مغمورا وغير مدرّوس بما فيه الكفاية ، ولقد استطاع التليسي أن يلفت الانظار اليه في مقالاته هذه لما تبشر به من ارهاصات تستشرف عالم النقد وتدخله من اوسع ابوابه .

وظل التليسي مشدودا الى ما يستجدّ في المشرق من تحولات في الادب العربي ، ويطالع في صحفه الادبية الثورة التي يضطلع بها رجال شديدي البأس والسطوة في عالم الادب والفكر والثقافة ، كالعقاد والمازني وشكري وطه حسين والرافعي وزكي مبارك وغيرهم ، وقد اطلع على انتاجهم الذي كان يتراوح بين العنف والشدة والرفق واللين ، ومن خلال هذا الانتاج بدأ يلاحظ ان الادب يسير على ابدي أولئك الكتاب في منمرج جديد مليء بمحاولات البعث والريادة ويبشر بالجديد والحديث . واعتقد ان « الرسالة » و « الهلال » و « الادب » هي المنابع الرئيسية التي أخذ عنها معظم ما ينشره أولئك الكتاب الكبار في المشرق العربي وما كانوا يثيرونه من غبار حول قضايا الادب والفن والحياة !

وقد أتيح للتليسي ان يتعلم في المدارس الإيطالية ، وفيها تمرّس بلغتهم التي كانت مقررة اجباريا في مناهجهم المدرسية . ولعل التليسي كان من القليلين الذين استطاعوا ان ينتفعوا بهذه اللغة ، فعن طريقها اطلع على الادب الايطالي وعقد صلة بينه وبين كتاب كبار ، تلك الصلة التي كان لها تأثيرها في ثقافته ، اذ قلّما نراه

الدراسة عند صدورها (١٩٦٥) تقييما منهجيا لشعر رفيق وبحسبا متقصيا حدد معالمه الشعرية وكشف بموضوعية عن نقاط الضعف والقوة في رحلته الشعرية الطويلة . وقد حاز هذا الكتاب حين صدوره على ترحيب من قبل معظم المثقفين . اقول هذا وان راي البعض ان المؤلف قد استخدم منهجا صارما ، وسلك سبيلا توخى فيه الشدة في التقويم والنقص دونما مراعاة للظروف التي اكتنفت انتاج الشاعر في الزمن والعصر والبيئة . وقد اثار الكتاب نقاشا كثيرا دفع احدهم الى ان يرد بثلاثة مجلدات دفعة واحدة !

ومهما يكن من امر فاننا ، اذا استثنينا كتابه « الشابي وجبران » ، يبقى لمؤلفه « رفيق شاعر الوطن » المكانة الممتازة في ميدان الدراسة الادبية النقدية ، وما يزال الكتاب مرجعا للدارسين وعمدة ينير الدرب امام الباحثين في الادب الليبي المعاصر عامة والجانب الشعري منه خاصة .

وبالاضافة الى الجهود التي بذلها التليسي في ميدان البحث الادبي ، وكان ابرزها تلك التراجم التي كتبها عن شخصيات اشتهرت في الادب العالية والتي نشر قسما كبيرا منها في « الاسبوع الثقافي » تحت عنوان « كراسات ادبية » ، ظل وثيق الصلة بالمشاركة المستمرة في اثاره العديد من القضايا الادبية . وقد جمع ما نشره في هذا الباب في كتاب قيم اسماء « رحلة عبر الكلمات » (١٩٧٣) . وهذه الجهود سواء اكانت في ميدان التراجم الشخصية او في ميدان البحث الادبي تعتبر في حد ذاتها كافية للدلالة على جدية صاحبها وتمكنه من توير بعض القضايا وارتياد مجالاتها البكر ، غير ان التليسي قد تحول الى ميدان الترجمة ، وهو ميدان غير جديد بالنسبة اليه . فقد سبق له ان كرس قسما من جهوده في مجال التعريف بالادب الايطالي ، وقد اتخذ هذا اشكالا عدة برزت في مبدأ الامر في كتابته لعدة ابحاث ومقالات نشرها في الصحف المحلية للتعريف بالكاتب الايطالي الشهير (لويجي بيراندللو) ثم اعقبها بترجمة لبعض اعماله القصصية والمسرحية ، اذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مجموعة قصصية له ومسرحية بعنوان « الفنان والتمثال » ، ثم نجده يشغل نفسه في تعزيز المكتبة الليبية بالكتاب المترجم ، ونحن نعلم - بادىء ذي بدء - انه اتجه الى هذا المنحى من مناحي الترجمة مدفوعا بغيرة صادرة عن شعوره بالخوف من ان تاريخنا القومي قد بدأ يندثر في غياب الحسّ التوثيقي لدينا ، وان اقرب الاحداث الينا لا يمكنك ان تعثر على صورة

حقيقية وتائقية دقيقة لها الا في التسجيلات والوثائق العسكرية الايطالية (٢) . ومن اجل هذا يراى ينهل عن اللغة الايطالية بعض المؤلفات القيمة الازخره بالوثائق والتي يعني مؤلفوها الايطاليون بالتاريخ ليبيا والتونيق لها في مراحل مختلفة من عصورها . نذكر منها كتاب « طرابلس من ١٥١٠ - ١٨٣٥ » وهو من تأليف (ثوستانزو بيرينا) ، وكتابين آخرين بعنوان « طرابلس تحت حكم الاسبان وفرسان مالطة » و « ليبيا منذ الفتح العربي حتى سنة ١٩١١ » ، وهذان الكتابان من تأليف اتوري روسي ، تم كتاب رابع بعنوان « ليبيا اثناء العهد العثماني الثاني » لفرانشيسكو كورو ، وغيرها من الكتب التاريخية التي تشكل بحق اضافة هامة لمكتبتنا الوطنية .

وما زال التليسي يعمل بدأب للكشف عن جوانب اخرى من تاريخنا الوطني ، وان جهوده في هذا السبيل ستظل على ادوام مقرونة بالحاجة الملحة لتبديد سحب الاهمال والنسيان عن جوانب من تاريخنا الذي ما يزال - رغم الجهود الجادة - يحتاج للمزيد من العناية والاهتمام .

والى جانب اهتمام التليسي بنهل الكتب الايطالية التي تمنى بمختلف مراحل تاريخنا الوطني ، الى جانب هذا الاهتمام المفيد والجاد نراه يدلي بدلوه في ميدان البحث التاريخي السذي عني فيه ببعض جوانب من تاريخنا ، وهي لا تقل أهمية عن جهوده المبذولة في ميدان النقل والترجمة ، وكتابه « ما بعد القرضائية » يعد مرجعا خصباً لحلقة غامضة من حلقات الجهاد الوطني الذي خاضه الشعب الليبي ضد الاستعمار الايطالي ، ويأتي كتابه الثاني « معجم معارك الجهاد في ليبيا » (١٩١١ - ١٩٣١) ليكمل خطواته التي بدأها في ميدان الترجمة والتأليف لمسيرة النضال الوطني . ويضم الكتاب في دفته « كل ما وقع حصره وتسجيله من المعارك والوثائق الحربية منذ سنة ١٩١١ حتى نهاية المقاومة سنة ١٩٣١ » (٣) ، وهو جهد علمي كبير يضعه التليسي بين ايدي الباحثين والمؤرخين . وليس من شك في ان هذا الكتاب يعتبر أهم المراجع التي تعنى بالتوثيق ورصد معارك الجهاد الليبي معركة معركة وتحديد مواقعها وتاريخ وقوعها وذلك على مدار عشرين عاما من النضال الوطني المرير !

(٢) نفس المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٣) خليفة محمد التليسي (المقدمة) « معجم معارك الجهاد » ص ٨ .



البَحْثُ عَنْ سَامِحَ

بقلم
نيسر زعيم

وسعت سريرهُ الارض والصدور :

وقف بعيني لص متوثبتين يتأمل جدران الغرفة .
لم يمض على نقله لسريره الحديدي . وحقيبته المبقورة
سوى يومين . قال لهم بلهجة الحسم : سأسكن عندكم .
لم تضق صدور الرفاق بفكرته بعد طول ما عاناه من أزمة
السكن . جاءهم في اليوم التالي يحمل قطعا من الحديد
الصدى ، وبعض الكتب والمجلات ، وماكنة حلاقة وثلاث
بطانيات مهترئة ومخدة قد قفزت أحشاؤها للخارج ،
وبعض أزواج من الاحذية التي تروي تاريخ وتطور حياته
منذ كان صغيرا . حطّ « شعنون » رحاله في ساحة
« الحوش » .

سأله سامح : « ما هذا يا شعنون ؟ » . قال :
« هذا سرير » . رد سامح : « هذا حديد سكراب ..
يا سمكري » . قال شعنون السمكري : « سنوصل
المكسور ونطمع المطعوج فينمدل » . بعد طمع فربط وفك
فتوصل فربط ، نهض في فناء الدار هيكل لسرير بأربع
قوائم . هلل الرفاق فرحين ثم اخذ شعنون « يداحش »
حتى اتخذ سريرهُ موقعا بين ستة اسرة ملتحمة في
علاقات رصف رفاقية ضمن حجرة بأربعة جدران فقط
وسقف مهلهل بوده لو هوى فأراح واستراح .

منذ تلك اللحظة عاد السرير الى التنظيم . أحسّ
شعنون بوجوده . بل بدأ يخامره فرح طفولي لتواجده
بينهم ، لولا أن جاءته تلك الفكرة العفريتية في الليلة
الثانية .

هبوط الوحي :

هبط الوحي في ساعة متأخرة من الليلة الثانية
عندما كان يتأمل جدران الغرفة . تذكر رصيده من الصور
العريانة والصور غير العريانة . كل رفيق في الغرفة
يحتفظ بمجموعة صور ملصقة على الجدران .
« لماذا لا يلصق صورهُ ؟ »

.. هذا الحائط يزدحم بمظاهرة صاخبة . ضجة
ألوان أفخاذ تتموج ركبت فوق بعضها البعض طباقا .
في أعلاه رتل من الصور المتكررة لمنظر واحد : (سيقان
امراة) . تنحدر دينا قليلا فتقع وقعة ساخنة على
صفوف صواريخ موجهة : (نهود نساء) . تدور الارض
دورتها في اقل من ثانية عند انحدار عينيه في وقعة
ملتعبة على امراة في أوضاعها المختلفة . تارة مدفوعة
المؤخرة الى وراء . وأخرى رافعة فخذا . وثالثة
« مسدوحة » . ورابعة ترسم شارة النصر دون استعمال
أصابع يديها .

« اللعنة عليك يا شعنون » قال محاورا نفسه ..
« كل شيء تقابله تحاوره بلغة الحرب . تلك الدبابية
ما أروع أن تزرع فيها قنبلة . انها مصفحة بصدور يتحدى .
يودك مصادمته . جربت مختلف أنواع الاسلحة . لم تجرب
في حياتك طعم امراة واحدة . هذا الصخب يملأ الجدار .
لن تستطيع توزيع سلاحك هنا » .

في وسط الغرفة . يتأمل جدارا آخر . يحمل
صورة بين يديه . يعيد حقيبته الى مضجعتها تحت
السريـر .

أجساد نساء قصت رؤوسها لتعرض أفخاذا :
بضة ، ممثلة ، قصيرة . طويلة . مكتنزة . نحيلة .
شقراء . حنطية . بيضاء وزنجية . كأنما تمثل سفارات
جميع نساء العالم في الغرفة . لا رؤوس تبدو . أجساد
بلا وجوه . هذه « عمایل » سامح « انه لا يجيد قصّ
الصور » أقنع نفسه . « ولا ذوق له في نوع معين من
النساء » . اقترب من الحائط وخلع بعض صور سامح .
« ليس كلها . نصفها على الأقل .. ولتكن أولى ممارسات
الاشتراكية الصورية » .

شعنون يزجّ الصور . الصق الصور . خربط
الدنيا وشقلب نواميس الكون . نساء لهن وجود مثلما
لهن سيقان . صور ناطقة بالود والحنان والحب والاثارة .

استلقى على سريريه يغمره شعور بالثقة بنفسه بعد الانجاز . تقابله الصور اذا نام واذا استيقظ واذا حلم . سامح « دفش » الباب ودخل . شاهد صورته مبعثرة مشردة في انحاء الغرفة . حدق بعيني ساخط متذمر :

— يخرب بيت أبوك يا شعنون .

— مالك ؟

— شو اللي عملته ؟

— الصقت بعض صوري .

سامح يتعرف على الاجساد .

— كيف تستبدل بالاجنبيات (سهير ونجوى

وجورجينا) ؟

أحس شعنون بأن ما أقدم عليه لم يكن بسيطا الى الدرجة التي تصورها . شعر بعقدة الذنب لمساسه بالعروبة ، كما أدرك انه بعمله هذا قد تنكر لاهدافه القومية والتاريخية . لكنه ما استسلم . قال بشجاعة ظاهرها القوة وباطنها الخواء : « انظر الى صورتك كلها سيقان ونهود واردا ف نساء . أين الوجوه ؟ كيف تطلب مني ان أعرف جورجينا من نجوى من بلوطة ؟ » . سامح التقط جواربه عن الارض . شعنون انتظر الاجابة وظل ينتظر حتى انكسر خاطره .

النكسة :

رتب سامح صورته من جديد ثم خلع صور شعنون فأخذت الرؤوس تتهاوى واحدا بعد الآخر . تأمل شعنون صورته وقد قطعت عن الجدار قبل اوانها . أحس ان هذا الحادث برغم صغره ينتقص من وجوده . الارض وسعت سريريه . والسرير وسعه . والارض وسعتهما ، ووسعت المبقورة . غير ان صورته ما وسعتها الجدران ولا الصدور . انهزم شعنون فالتقط صورته واعادها الى المبقورة واعاد الاخيرة الى مضجعها .

شعنون يبدع ويكتشف ويفكر :

في اليوم التالي اشرفت الشمس . انتبه لوجود حيز يتسع لبعض صورته . وبالرغم من شعوره السابق بالهزيمة الساحقة الا ان فرحة انتصار بسيط غطت على هزائم ثلاثين سنة من عمره . لاحظ بحس انسان مرهف ان دفتي النافذة غير محتلتين . عجب في بادى الامر عما اذا كان ذلك يشير الى وجود كتيبة من العسكر حالت دون تقدم المظاهرات اليهما . كانتا خاليتين من الصور تماما . ايقن ان حيزا كهذا لا بد من استغلاله . نهض على الفور وجرجر حقيبته مؤذنا بتقدم قواته الباسلة تحت امرة بريجيت باردو . اعتبر كل الهزائم السابقة ارهاصات لكشف كهذا . وتراكمات لابداع كهذا جعله يكتشف اراضي غير محتلة وجعل من « شعنون » اسما

سيفترن بالمستقبل باسم « كريستوفر كولبس » و « طارق ابن زياد » و « صلاح الدين » و « نابليون بن برت » .

سيقول تاريخ هذه الغرفة : « كان الفضل للمناضل شعنون بن سمكري في . . . » ثم ينهلون بالاحداث والكشوفات والاختراعات والافكار والفتوحات المسجلة في محاضر الجلسات .

ما أدراك ما فكر وما أدراك ما ابداع . الا باي صورته يكذب الحس الانساني ويخيب الذوق وتكذب الغريزة البشرية التواقفة . تلك الصور برغم كونها خازوق البشرية العظيم وفانون الحياة الكريمة . انما هي دلالة على تواصل الوجود على الارض واتصال ما بعده اتصال — اذا ما قورن باتصاله بالاحزاب والتنظيمات — لا ينقطع ولا ينضب . انه يذكر كيف قطع عليه الرفاق الاتصال بالتنظيم وغير التنظيم . وكرجل نرقي كان في كل مرة يأخذ زمام المبادرة ويتصل . ذات مره قال له احدهم انه ينصل بامرأة . سألته شعنون يومذاك عن اسمها الحركي واسمها اللاحركي فقال انها ليست في التنظيم .

ففر شعنون فاه قائلا : « اذن كيف تتصل بها ؟ » .

قال الآخر : « غبي » . سألته شعنون وهو يتصبب عرقا خوفا من انفلاش التنظيم : « من ؟ » . قال : « انت » . قال شعنون متسائلا : « أنا ؟ » . قال الآخر : « نعم » . وتفجر ابداعه المبكر . فنقيض السياسة — في عرفه — الجنس . « آه يا شعنين كم ضحكت على نفسك عندما فهمت بعد أيام ان اتصاله بها كان عضويا . قلت : « خذني لاتصل » . قال : « هي لا تتصل » . قلت له ان لديك استعدادات مخزونة وطاقات تذهب هدرا . قال لك : « هكذا حال الامة » . حاورت نفسك . « صحيح ان طاقات الامة كطائرك وحالها كحالك ! » فقيل لك ممن سبقوك في الوعي السياسي والاقتصادي « نعم » . حاورت نفسك . « صحيح ان الحال كحال شعنون ؟ » . تم نهيت نفسك عن الاغراق بالذاتية وقلت : « فكر يا شعنون بحال الامة ودعك من التفاهات » . لكن فكرة الاتصال ظلت تراودك وثبتت كل يوم في دمك وهذه طامة كبرى وانحرافات . . لقد بليت بها وانزعت في راسك . اذ كيف تهدر طاقاتك دون ان تستفيد منها الامة ؟ اليس هذا خروجا عن أبسط مبادئ الالتزام ؟!

قلت لهم انك تفهم المبادئ التقدمية في شتى ميادين التخلف ، لذا فعلى الرفاق الذين يتصلون وترتفع مراكزهم (حسب طاقاتهم الموجهة في الاتجاه الصحيح) الى فوق (في حين انك ما تزال منذ خمس سنوات في مكانك قف) . قلت لهم ان عليهم مهمة تدبير اتصال عاجل . قيل لك : « هات خمسة دنائير » . قلت : « من أين ؟ » قيل لك : « من أين تتصل اذن ؟ » . فطرقت بقضيتك على الطاولة قائلا : « خذوني » . قالوا : « الى جهنم » .

من السكن واصبح بلا مأوى . كما رأى المسؤول الصحي في الغرفة ان الصاق صورة بريجيت يحجب اشعة الشمس عن الغرفة وايده بذلك المسؤول عن الحشرات فقال ان اشعة الشمس تساعد في قتل الميكروبات والجراثيم . بعد استماعه بشكل متقطع للمناقشات نهض شعنون - التزاما بالديمقراطية المركزية - وخلع صورة بريجيت فانتهت بخلعها كل فتوحاته .

تيسير نظمي

كررت : « خذوني والا رفعت تقريراً لفوق بان التنظيم اصبح شبكة مواصلات » . ضحكوا قائلين : « تقريرك معناه تجميدك مرات آخر » . دبت الخوف في جميع اعضائك . تجمد لسانك خوفاً من ان تصبح كالدجاج المثلج . اصبحت في وضع ارنب . وضع الارانب خير من ان توضع في ثلاجة . « معلش يا شعنون » . ايقنت الآن بعد انقضاء نصف ما تحلم به من العمر ، انك في « باب الاتصال » تصنف في رتبة الارانب .

الاخلاق العامة تحتل المساحة :

في المساء اجتمع ستة رجال سابعهم لتدارس النتائج الخطيرة الناجمة عن تصرفات شعنون . فعندما كان يلصق صورة بريجيت باردو كانت بنت الجيران على الشرفة ولاحظت حركة غير عادية في دفتي نافذة سكن « العزاب » فكان ان اشكت لاهلها ، وجاء وفد من سكن « العائلات » للتباحث . وعند استدعاء المتهم فوجيء بالامر . قال انه كان منهمكا في لصق الصورة ولم يخطر بباله مطلقا ان الصبية تستذكر دروسها على الشرفة . تدارك الفريقان الموقف قبل ان يصل خبر استدراج الفتاة عن طريق لصق صورة الى صاحب الملك . وكان يرجع الفضل في ذلك الى مشاعر الفريقين بأنهما ابنا بلد واحد والى الجهود التي قام بها سامح في سبيل اقناع وفد « سكن العائلات » بأن شعنون ضيف مؤقت عليهم ريثما تحل أزمة السكن وبأن الولد على نياته ولا ترمز حركاته وتصرفاته الا الى طفولته و « هبله » . ولم يكتف سامح بذلك بل همس في اذن ولي امر الفتاة - الذي لم يبق له من الدنيا ما يحافظ عليه سوى شرفه - بأن الولد « شعنون » . . . مهزوز الشخصية ومخصي . غير ان والد الفتاة لم تقنعه كل هذه الاضواء على شخصية مرتكب الجريمة ، واشترط اغلاق النافذة تماما وطرد الضيف بأسرع وقت وفي اقرب فرصة .

جلس شعنون منكمشا على نفسه . دارت المناقشات ودار رأسه . اذ كيف انتقل بين عشية وضحاها من مرتبة ارنب الى مرتبة اهل ثم قضي عليه تماما عندما اكتشف انه في « باب الذكور » مخصي . ما معنى هذا وهم الذين قالوا له ان حال الامة كحاله ؟ .

في الختام رأت الاغلبية ان شعنون بريء من التهمة وانه منذ الامس يحاول ان يجد مساحة يلصق فيها صورته وانه من المستبعد ان يكون قد حاول البحث عن مساحة له في قلب الصبية . ثم اشار احدهم الى خطورة الحادثة عندما يستغلها صاحب الملك في المحكمة كورقة رابحة لالغاء العقد - الذي لم يمض عليه خمس سنوات - وبذلك تتاح له فرصة طردهم من السكن او يجعلهم يوقعون عقدا جديدا يرضخون فيه للزيادة . استغرب الجميع كيف نسي شعنون هذه النقطة التي بسببها طرد

صدر حديثا :

زوربا

الرواية الشهيرة ل :

نيكوس كازانتزافي

بعد غيابها طويلا عن السوق

ترجمة جورج طرابيشي

•

النشك

الرواية الشهيرة ل :

كولن ولسن

التي كانت تنقص مجموعته

الروائية الكاملة

صدرة حديثا

في طبعة جديدة

عن دار الآداب

شجر ..

على خارطة الوطن العربي

عادل العامل

والمخاض احتضار
والشهي ..
كافيا ..
لامتلاك ..
الرجال

شجر ..
مثل هذا الذي ..
بيننا ..
يؤثر الامتداد الهوائي ..
(مستنفدا ماء ..
في اقتناص الطيور الغريزة
شيئا فشيئا)

على وحدة النسخ ..
في غابة أصلها ثابت ..
في الرمال ..
وأغصانها ..
بامتداد الزمان

شجر ..
لا يرى ..
انه يصبح الآن ..
أعمدة للعبور

شجر ..
لا يعي ..
انه ..

شجر ..
مرحلي !

شجر ..
ماثل بيننا
ليس في وسعك ..
الآن ..

زرقاء ..
ايقافه بالنبوءة ..
أو بالتعاويد ..
لا بد من هزة ..
تسقط الخضرة ..
الكاذبة
والرؤوس التي أينعت
والرماد

شجر ..
ساقط ..
واقف ..
ملتو ..

ملتج ..
كيفما شاءت الروم ..
من خلفه ..
بينما تاكل الريح ..
والنار ..
والرؤساء ..
اليمامة ..
في سفرة واحده

شجر ..
يحسب الارض ..
في صبرها ..
عاقرا

الزهور تتفتح

جميلة الفينطاني

هذه المخطوطة ، قال الكادر ان الامر تضخم اكثر مما يجب ، العصفور الهزيل يظنه البعض نسرا جارحا ، والفم الاهتم يرى قلة فيه انيابا وقواطع . صمت لحظة ثم قال : هناك فعلا مخطوطة متداولة منذ فترة ، يقول كاتبها ان سحر الزعيم غيم فوق عينيه ، هذا التفرد القى على وعيه ظلا طوال السنين الماضية . بعد الرحيل الابدى زالت الفشاوة ، راي ما يستحق النقد فدون مذكرات خاصة عنوانها : « استرداد الوعي » . سألت احدي الفتيات : من هذا الكاتب ؟

لم يجب الكادر فورا ، انما أجرى اتصالا عاد بعده ليقول انه « تنغ بنغ » ...

تدفق غضب المجتمعين . اصغوا الى ما لم يتوقع احدهم سماعه يوما .

قال الكادر ان الصين راسخة كالجبل ، وكتاب واحد لن يهز ربع سكان الكوكب ، لقد بلغوا سن الرشد الذي يسمح بظهور اي راي ، وتفتح كل زهرة ، ورؤية كل أشعة الشمس . طلب منهم الرد على « تنغ بنغ » . خرج المجتمعون وقلق في بئر النفوس .

لوحظ في الايام التالية ان المقال الافتتاحي لجريدة « الكفاح » تضمن هجوما حادا على السياسة الزراعية . في اليوم التالي نشر مقال بتوقيع « مراقب » جاء فيه ان الجبل شامخ ، والرياح التي تهب لا تزيده الا رسوخا وما من شيء فوق الجبل الا الجبل نفسه . احيانا يتمرد . يطرد اعلى الصخور الى الوادي . قال ماو يوما : « لندع مائة زهرة تتفتح » ! وها هو الاوان الحقيقي لتفتح الازهار ...

ان العبارة الاخيرة قطعت الشك باليقين . ثمة غبار يثار حول الزعيم . غيوم رمادية قاتمة قادمة . الخطى تضطرب ، والايقاع يختل . بعد وفاة ماو بدأت « الكفاح » تنشر يوميا دائرة قطرها سبعة سنتيمترات بداخلها صورة ماو ، كتب حولها على هيئة غصن زيتون « مؤسس الصين الحديثة » . ظن الجميع ان الصورة ستستمر الى الابد ، لكنها اختفت ورحيل ماو لم يمض

.. بعد رحيل ماوتسي تونغ بشهور . مصى شاعر شاب جاء من الاقاليم الجنوبية الى رئيس تحرير جريدة « الكفاح » التي تصدر بعدة لغات تحدث بها القوميات المتأخية في الصين ، فقدم قصيدة في رثاء الزعيم ماو . قراها رئيس التحرير . ثم ابتسم . قال انه يحبي وفاء الشاعر لزعيمه الخالد ، كما ان القصيدة تنم عن موهبة لا شك فيها ، لكن ...

اصفى الشاعر بأدب عاقدا ذراعيه امام صدره . قال رئيس التحرير ان المبالغة في التعبير عن الحزن تعطل الشعب عن أداء أعماله ، تعيشه في مناخ قائم ، لهذا يتمنى لو خفف الشاعر قليلا من حدة حزنه المشروع في القصيدة . لم يقل الشاعر لا ، لم يقل نعم ، ولم يره رئيس التحرير فيما بعد ، ولم تنشر القصيدة في اي جريدة أو مجلة أخرى ، منذ وقت ليس ببعيد كفت الصحف عن نشر المراثي والقصائد التي تمجد ماو ، آخر ما نشر في هذا المجال دعوة الكاتب الكبير « تنغ بنغ » الى اشتراك الشعب في اقامة تمثال ضخّم لماو فوق القاعدة الخالية بميدان « تيان آن مين » . اقترح ان يصل طول التمثال الى مائة وعشرين مترا بحيث يستطيع ركاب الطائرات الذين يعبرون سماء بكين ان يروا ذراع ماو تشير اليهم ، ودعا الى جماعية الخلق ، بحيث لا ينفرد فنان واحد بعمله ، اقترح جمع التبرعات حتى يشعر كل صيني انه شارك في اقامته . على ما يذكر القراء فان هذه المقالة اختتمت سلسلة من المراثي ، اما الاقتراح فبقي معلقا ، لا يطلع الى سماء أو ينزل الى ارض ، ولا يدري احد كم من الوقت مرّ عندما سرت اشاعة شاحبة حول مخطوط يتداول سرا ، يتناول ماو بلهجة نقدية . وهذا ما لم يتصور انسان حدوثه في يوم ما . قال شبان شاركوا في الثورة الثقافية ان القوى المضادة بدأت التحرك ، ولا بد من اليقظة تجاه هذه الزنابير التي عشت طويلا ثم تخرج الآن لتطن وتفزع ، وتحدثت صحف حائط عن الافاعي التي باتت بيئاتا شتويا مديدا ثم تفجّ الآن ..

في أحد الاجتماعات الحزبية بشنغهاي وجه بعض الشباب سؤالا الى كادر حزبي حول صحة ما يقال حول

عليه الا بضعة شهور . في نفس الوقت طبع « استرداد الوعي » بكميات كبيرة . هدد الشبان بحرق نسخه . رفض باعة الصحف توزيعه . قال أحدهم لمراسل الوكالة الفرنسية :

« لقد علمني ماو ، ادخل ابني الكلية العسكرية . وزاد حبات الارز التي يأكلها أطفالي ، كيف أهاجمه بتوزيع هذا الكتاب ؟ » .

قيل للشبان ان التيار الكبير يتلع خيوط الماء النحيلة ، والبحر يخفي عذوبة الانهار . ردوا على تنغ بنغ . بعد أسابيع ظهر كتاب الفه البعض ، اطلقوا عليه « الوعي الضائع » ، جاؤوا بفقرات عديدة مجد فيها ماو . لقد رسمت صور كاريكاتورية لبنغ ، صور يمشي عاريا في الاسواق ، رسم على هيئة حرباء ، لكن ثمة مرارة ترسبت في النفوس . هل تجيء لحظة من الزمان يضطر فيها البعض الى الدفاع عن ماو ؟ كما أبدى البعض أسفا على ما يصيب الانسان من تغير وتدهور . يبدو ان رد الفعل بلغ من الحدة درجة اسكتت الاصوات التي حاولت مد مظلة النقد الى شخص ماو . لكن الناس راحوا يرقبون بحذر ، ويقين خفي لديهم ان المسألة لم تنته عند هذا الحد . مع صمت الصحف بدأوا يرصدون عدة ظواهر كاختفاء صور ماو من مكاتب بعض الموظفين . أصبح طبيعيا ان يسأل شخص ما :

« هل رأيت صورة ماو عندما ذهبت لتقضي مصلحتك ؟ » .

علقت المرارة في الافواه ، هذا سؤال لم يتصور انسان نطقه يوما . قال أحد عمال المناجم انه برغم مضي شهور قليلة على رحيل ماو لكن عندما يذكر اسمه يخيل اليه انه عاش في حقبة بعيدة .. بعيدة جدا . بعض المعمرين قالوا ان الايام تأتي بالعجب ، والحقل لا يستمر أخضر أبدا . البحار يختلف عمقها من موضع الى آخر ، والعلم الحديث يقول ان القارات الخمس تتحرك من اماكنها ، كما ان الماء لم يوجد على حالة واحدة . هناك ماء البحر ، وماء النهر ، والماء الآسن ، والماء الراكد ، والماء الجاري ، والماء المتساقط مطرا ، وهكذا حال الزمن . لقد لاحظ الناس عدم اذاعة صور ماو في التلفزيون ، واختفاء صوته من الاذاعة . أصبح العثور على أسطوانة تحمل احدى خطبه كالعثور على زهرة الصقيع . كما قلّ المعروض من الكتاب الاحمر . وظهرت دعوى تقول باتاحة الفرصة للافكار الجديدة . كما لاحظ القرويون ان الحراسة على الاماكن التاريخية التي عاش فيها الزعيم قد خففت ثم اختفت . أصبح أي انسان يمكنه الدخول اليها . كما ان الوفود الاجنبية لم تعد تأتي لاختفاء الاماكن من برامج زيارتها . ومع ضياع بعض الادوات التي استخدمها ماو من هذه الاماكن ، قيل ان القرويين شكلوا حرسا ذاتيا منهم يبقى

طوال الليالي الى جوار المساكن والمكاتب والاكواخ والمواقع والخنادق التي عاش بها ماو . ويدفعون للصوص الذين بدأوا يظهرن أخيرا في الريف الصيني .

وأخفى الجميع اسي ، هل جاء الزمن الذي يضطرون فيه الى حماية بقايا ماو بأنفسهم ؟ هل حلّ الوقت الذي يستنشقون فيه رائحة صورة لماو ، او كلمة بصوته ؟

مع حصاد محصول القمح ، بدأ زبد الموجة التالية للهجوم على ماو . في مقال افتتاحي نشر بجريدة « الكفاح » قيل ان الثورة الثقافية بدت ضرورية وقت حدوثها لتجديد شباب البلاد ، ولكن ثمة تجاوزات وقعت ، وستنشر تحقيقات يومية حول هذه التجاوزات ..

أدى المقال الى ظهور ملصقات جدارية تهاجم الاتجاهات الرجعية التي تستر محاولة تشويه الثورة ، غير ان مجمع البلديات اصدر امرا بمنع الكتابة على الجدران . لا بد من المحافظة على نظافة الجدران ، حرصا على رونق المدينة في عيون الاجانب ..

في اليوم الثاني نشر اول تحقيقات « الكفاح » عن السجون الجماعية التي أقيمت للمعارضين في زمن الثورة الثقافية الاولى . نشرت صور لزنائين لا تتسع الا لعشرة أفراد وضع بها المئات لم يمكنهم النوم الا بالتناوب بحيث يقف البعض وينام الآخرون . نشرت صورة لعجوز صيني وتحتها تعليق « أصيب بالارق لعدم تمكنه من النوم » . وصورة لرجل آخر شمر عن ساقه وتحتها : « سلخوا جلد ساقيه بعد ان رفض الكلام » .

وصورة رجل آخر قصير بدين : « بصقوا في وجهه ، وصفعوه على قفاه » . رجل آخر متوسط العمر : « أحرقوا لحيته ، وشدوه من عضوه ... » .

لم تسكت جريدة « الشعب » الرسمية . هاجمت هذه الحملات الصحفية . قالت ان الرجعيين لو تمكنوا من البلاد لذبحوا ملايين الرؤوس . وللثورة الثقافية انجازات يجب ان تذكر .

غير ان الفلاحين في المناطق النائية والقريبة تأملوا ما يكتب . ثم همس بعضهم : هذه أدوار موزعة . وتساءل البعض : ألا يمكن منع « الكفاح » من نشر هذه التحقيقات ؟ وقال البعض : ان هذا ممكن بالتليفون . ورفع المسؤولون شعار ان الصين راسخة وقوية ولن تهزها الحملات او الشائعات ، وذكرى ماو في القلوب . رد التبرعات في التجمعات والمؤتمرات . طبعوا المنشورات . أبدى بعضهم الما . ها هم يعيشون الزمن الاسود الذي تلوث فيه ذكرى ماو .. قال البعض : ليقدّموا ما شاءوا ، لكن هناك امرين لا يمكن ان يمسّ فيهما ماو ، هما المال والنساء .

صدر حديثا :

الجبل الصغير

مجموعة قصص بقلم

الياس خوري

في خمس لوحات متكاملة ، ترسم مجموعة
« الجبل الصغير » ، للكاتب اللبناني الياس خوري ،
أفق رحلة لكتابة جديدة في القصة .

والحرب أو الموت ، كمارسة إبداعية من أجل
تغيير العالم ، تنتقل الى موت في الكتابة نفسها
و حرب في داخلها ، من أجل تغيير رؤيا العالم الذي
يسقط ويعيد خلق نفسه في الثورة .

القصة هي نسيج لفعل تاريخي يمتد في علاقات
الكتابة . لذلك تمتد القصة في القصص التي تأتي
بعدها أو قبلها ، لتشكّل عالما متكاملا يحاوله « الجبل
الصغير » في بحثه عن الكتابة الجديدة .

منشورات دار الآداب

في الايام التالية توقفت جريدة « الانبياء »
وجريدة « الخفاح » . ونشرت جريدة « الشعب »
صورة كبيرة لماو - لأول مرة منذ مدة - وتحتها تعليق
« لتتخذ القدوة والمثل منه » . لكن الريبة لم تفارق
القلوب . وتساءل البعض : ترى ماذا يدبر هذا الزم
الذي قدر لنا أن نعيشه لماو ؟

بعد أربعة ايام أعلنت صحيفة أليمية في أليم
أنفرب عن مفاجأة مذهلة . نشرت صورته أمراه نجاوزت
الاربعين ، أجرت الصحيفة حديثا مطولا معها . فاب
ان ماو تعرف اليها بعد وصول الشيوعيين الى السلطة
عام ١٩٤٩ . أحبا وأحبته ، ثم عاشرها كالازواج ،
وانجب منها ثلاثة أطفال . وقالت انه كان يهوى الفيات
الصغيرات ، ولديها رسائل بخطه تثبت كل شيء ، انها
لا تطلب الا أمرا واحدا هو اثبات نسب هؤلاء الاطفال
الى والدهم العظيم . وأعلنت انها ستسلم الى السلطات
مليون دولار احتجزها ماو لنفسه من اموال الثورة اثناء
المسيرة الكبرى ، وأعطاهما اياها لتنفق منها على الاولاد ،
ولكن ضميرها يؤنبها ...

تناقلت الوكالات الخبر . كتبت تعليقات عديدة
اذيحت من كافة الاذاعات ، وأحرق أحد الشباب الذين
ولدوا عام ١٩٤٩ نفسه احتجاجا على تلوين اسم ماو .
واكد رفاق ماو انه لم يعرف هذه المرأة ولم يمض الى
هذه البلدة . أما المليون دولار فأمر لا يستحق الرد .
وشكك أحدهم في وجود المرأة نفسها .

وقال شاعر شاب قصيدة مطلعها :
أنعي الى ذاك الزمان أهله ...

وفي الريف بدا الفلاحون وكأنهم لا يصفون الى
ضجيج المدن الصغيرة والكبيرة . رحلوا فرادى
وجماعات لزيارة قبر ماو . وذات يوم تعطلت سيارة
تقل أحد الصحفيين الاجانب في منطقة تقع بأقصى
الجنوب الشاسع . وقف بعض الاطفال يرقبون بعيون
ضيقة دهشة ، بدا غريبا بحجمه الكبير ، ولون بشرته
الابيض . جاء والدهم المعجوز . اشار المرافق الى ظمأ
الضيف الاجنبي . دعاهم المعجوز الى دخول بيته .
تلقت المرافق حوله . انه منهك ايضا . اضطر الضيف
الى احناء رأسه . جلس فوق دكة من الطين تعلو فرنا
باردا . أبدى رغبة في غسل وجهه . دعاه المعجوز
الى الداخل . قبل أن تقع عينا الضيف على الوعاء
الفخاري القديم للماء ، حانت منه التفاتة الى حجرة
داخلية . ان ثمة ضوءا ينبعث من شمعة غليظة يلمس
صورة متوسطة لماو . إحدى صورته الملتقطة في الاربعينات
او الثلاثينات . يبدو مبتسما ، مرتديا خوذة قتال ،
عيناه متطلعتان الى بعيد ، وكأنهما ترقبان زمنا آتيا ...

القاهرة

السينما

والتحليل النفسي

عناوول عبد السلام

دكتور جيكل كانت تتحول الى شخصية أخرى مختلفة ومتناقضة تماما بعد تناولها لدواء معين (المفروض انه يقوم بتعطيل الذات العليا) ، وتظهر لنا شخصية أخرى هي مستر هايد الذي يبدو بشكل غير آدمي على الاطلاق ، ويأتي بأعمال وتصرفات همجية لا يمكن لأي عاقل أن يأتي بها . ولو اعتبرنا أن هذا الدواء الذي تناوله دكتور جيكل والذي عمل على تعطيل ضميره موجود فعلا في داخل تلك الشخصية ، أي هو عبارة عن رواسب نفسية قديمة مستقرة ، فسنجد أن هذه الشخصية مصابة بمرض الانقسام ، فهناك شخصيتان تتنازعا هما دكتور جيكل الطبيب الانسان ومستر هايد الوحش الآدمي والنقيض المباشر . . وتتبادل هاتان الشخصيتان نوبات الظهور ليتحول الرجل من شخص أو العكس دون أن يشعر في أي الحالتين بما كان يرتكبه حين تتقمصه الشخصية الأخرى . وحتى يمكن الوصول إلى تفسير لتلك الحالة من الأمراض النفسية يمكننا أن نرجع قليلا إلى تقسيم فرويد للجهاز النفسي للانسان ، فهو يقسمه إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي : اللاشعور (الهو) ، والشعور (الانا) ، والرقيب أو الضمير (الانا الأعلى) . ويشرح فرويد هذه الأقسام الثلاثة بأن « الجزء الأول وهو اللاشعور أو العقل الباطن هو ذلك الجزء المعبر عن اللاحضارة والهمجية في الانسان ، ففيه تكمن كل أنواع الفوضى والهمجية والرغبات المكبوتة . . أما الجزء الثاني ، وهو الشعور أو العقل الواعي ، فانه هو هذا الشيء الذي يقوم بتأدية الأعمال العادية والتصرفات المثالية . أما القسم الثالث (الضمير) فانه ذلك الشيء الذي يسيطر على العقل الباطن أو اللاشعور ومنعه من تنفيذ كل ما يسيء إلى النفس البشرية . الا ان اللاشعور يلجأ أحيانا إلى عدة حيل للهروب من الذات العليا ليحقق أشياء لا يمكن أن يقوم بها الشعور . ومن أشهر تلك الحيل : فقدان الذاكرة ، الانغماء ، النوم ، والهفوات مثل فلتات اللسان أو القفشات غير المقصودة ، وأيضا الاسقاطات حيث يقوم اللاشعور بتفسير أعمال الغير بحسب الشخصية التي يمثلها . . ويلجأ اللاشعور كذلك للاحلام كوسيلة من وسائل الهرب » .

ويقول فرويد : « ان الرقيب أو الضمير يكون اثناء النوم أقل تحكما منه في حالة اليقظة . وبذلك تتاح الفرصة للرغبات المكبوتة في اللاشعور لتعبر عن نفسها تعبيرا صادقا إلى حد كبير . وفي حالة فيلم « دكتور جيكل ومستر هايد » نجد ان المخرج قد حاول إبراز جزء من تلك الحيل التي يقوم بها اللاشعور لتعطيل الضمير وإيقاظ الجزء الهمجي واللاحضاري في الانسان .

وعن الانقسام في الشخصية ، نجد في نهاية الاربعينات فيلم هيتشكوك الشهير « المأخوذ » - ذلك

كانت الأهمية القصوى للتحليل النفسي كعلم من العلوم الاجتماعية المهمة أساسا بالانسان وما تزخر به نفسه البشرية من أسرار وخفايا بالغة الدقة والأهمية معا هي تقريبا نقطة الانطلاق لذلك الدور الأساسي للفن كنتاج لتلك النفس البشرية وخير معبر عنها . . وقد جاءت الأبحاث والدراسات النفسية وبدأت محاولة وضع النقاط على الحروف من خلال الأعمال التي ظهرت تباعا لتبحث بدورها عن طريق أو منهج للتحليل النفسي والاجتماعي ، بداية من تحليل أعمال ليونارد دافنشي الذي قام به فرويد والذي استطاع من خلاله خلق أسلوب جديد في معاملة الأعمال الفنية الجادة ذات الدلالات والإيماءات ، وان كانت غير واضحة للمشاهد العادي ، إلى أن جاء بعد ذلك أرنست جونز وقام بتحليل « هاملت » لشكسبير كعمل من الأعمال التي اعتمدت أساسا على التحليل النفسي كموضوع رئيسي في تناولها . . ثم توالى بعد ذلك أشكال التعبير المختلفة من مسرح وشعر إلى فن تشكيلي وموسيقى . . الخ . وأخيرا جاءت السينما - كفن سابع - استفاد من كل التجارب السابقة لتشارك بدورها في هذا المجال ، بل ولتتفوق على ما سبقها من فنون ولتصل إلى نتائج ونظريات أمكن للمحللين النفسيين استخلاصها من خلال تلك الأفلام التي تعرضت لبحث كافة أشكال التحليل النفسي بعد ذلك .

كانت أولى تجارب السينما في هذا الميدان (التحليل النفسي) الفيلم الشهير « دكتور جيكل ومستر هايد » المقتبس عن قصة للروائي الإنكليزي ستيفنسون . . ونرى في هذا الفيلم رجلا ذا شخصية سوية تسيطر عليه الذات العليا (الضمير) وتهيمن على العقل الباطن وعلى العقل الواعي أيضا وتباشر عملها بتوافق تام . وهذه الشخصية السوية التي يمثلها

الذي يتناول فيه الفريد هيتشكوك بأسلوبه السينمائي الذي يعتمد أساسا على التشويق والإثارة ، بعض وسائل اللاشعور التي تتسبب في تعطيل الضمير ، فالبطل منا رجل يسيطر عليه احساس ما بالذنب لاعتقاده بأنه قد قام في الماضي بارتكاب جريمة قتل هو في الواقع لم يرتكبها .. ويصل هيتشكوك في هذا الفيلم الى ارقى مستوى من مستويات المعالجة والتحليل النفسي العلمي المدروس القائم أساسا على نظريات علمية ونفسية ثابتة. وبعد فيلم هيتشكوك توالى الافلام التي تتناول انفصام الشخصية ، منطلقة من انه واحد من أهم تلك الامراض النفسية المنتشرة ، اذ ان حوالي ٢٥ ٪ من مرضى النفس مصابون به ... وهذا المرض يعزل المصاب به عن العالم الخارجي ويصيبه بالتفكك المستمر البطيء في كل اجزاء شخصيته ، كما يتأثر فكره وعاطفته ، وكذلك السلوك والتصرفات جميعها .

وتحدث الإصابة بهذه الشيزوفرنيا بين الخامسة عشرة والثلاثين من العمر ، كما انه يصيب عادة الشخصيات الانطوائية او المنطقة على نفسها . هذا وقد علل بعض المحللين النفسيين اسباب هذا المرض وأرجعوه الى صدمة مباشرة تصيب الشخص في فترة زمنية سابقة ، وان شبح تلك الصدمة يطارد الشخصية في فترات لاحقة بشكل متقطع . ويرى هؤلاء المحللين انه لعلاج تلك الحالة يجب التركيز أولا على الصدمة لتذكير المريض بها والذي قد لا يعيرها اهتماما في بعض انواع محددة من انفصام الشخصية الذي ينقسم كما يرى هؤلاء المحللون الى سبعة اقسام هي حسب خطورتها : الفصام البسيط وهو ذلك الذي لا يكون مصحوبا بتهيؤات او هلوسات بدرجة كبيرة ، الفصام الحركي ، الفصام المصحوب بتوهمات ، فصام جنون المعتقدات الخاطئة ، فصام تقصي القوى العقلية ، فصام الشلل العام الجنوني ، واخيرا الصرع وهو اخطر انواع الفصام.

ويعتبر النوع الاول من الفصام - وهو ذلك الذي لا تصحبه تهيؤات او هلوسات بدرجة كبيرة - اكثر انواع الفصام انتشارا واكثرها كذلك تناولا في السينما الروائية . فقد تناولته السينما العالمية بجميع اشكالها واتجاهاتها ووصلت فيه الى نتائج تباينت بحسب مستوى الافلام وقدرة صانعيها . فمثلا في الفيلم اللبناني « سيدة الاقمار السبعة » نرى نموذجا شديدا للوضوح لحالة من حالات انفصام الشخصية النموذجية - فتاة مراهقة جميلة يعتدى عليها جنسيا وتهتك عذريتها وهي في بداية تفتحها واستقبالها للحياة . وتترك هذه الحادثة اثرا في نفس الفتاة تنشأ عنه عقدة نفسية تصيبها بازدواج في الشخصية تعاني منه بعد زواجها ، فنجدها حينما زوجة مخلصه لزوجها تبادلته الاحترام والحب ، وحينما آخر امرأة عابثة مستهتره ترتدي زي العاهرات وتذهب الى أحد الاحياء الشعبية

لتعاشر شابا غجريا هناك وتعيش معه اياما وهي جاهلة تماما بكل شيء عن شخصيتها الاولى التي تعود اليها فترجع الى منزلها وتسير سيرتها الاولى دون ان تذكر اي شيء عما حدث لها .

الا ان الفيلم رغم وجهة نظره - المعتمدة على اسس علمية بحثية ومدروسة - يفرق للأسف الشديد في الشكل التجاري الفج للسينما ، ويقدم للمتفرج جرعة جنسية صارخة ، مستغلا في ذلك تلك الدراسة النفسية التي كانت مادته الاساسية .

ويحاول بعد ذلك الفيلم المصري « بئر الحمران » - المأخوذ عن قصة لاحسان عبد القدوس - أن يتلافى خطأ الفيلم اللبناني ، فيقدم حالة مرضية متعمقة الجذور مع شرح اسباب المرض وعلاجه وكذلك تتبع مراحل الاعراض التي يمر بها المريض . ويقدم الفيلم بطلته كشابة جميلة يقدرها الجميع ... ويحبها خطيبها ويحترمها ايما احترام ، وهي ايضا تحبه وتحترمه . الا ان هذه الفتاة تتحول اثناء الليل الى شخصية اخرى مختلفة تماما عن شخصيتها الاصلية ، فتصبح غائبة مبتدلة ترتاد الحانات والشقق المفروشة ، بل وترسل ايضا لشخصيتها الحقيقية خطابات تهددها فيها بالقتل . وحينما تكتشف والد الفتاة ذلك تعرضها على الطبيب النفسي الذي يصل بها الى اصل العقدة التي اصابتها في الصغر بسبب والدتها وحكاية خالتها التي قتلها خالها لعدم كونها عذراء ... ويستمر المحلل النفسي في علاجه للمريضة مسترشدا بأعراض انفصام الشخصية والتي كان من أبرزها في الفيلم ذلك فقدان أو التبدل العاطفي وتلك الاضطرابات السلوكية . وكذا التعرض للهوسة وتفكك الشخصية .

وعن قصة لاحسان عبد القدوس ايضا نرى حالة مرضية اخرى كثيرة الشبه بانفصام الشخصية ، هي تلك التي يعالجها « أين عقلي » اخراج عاطف سالم .. حيث نجد المريض هنا مصابا بمزيج من الفصام الحركي والعصاب الصدمي ، ذلك لأنه دائما ما تتملكه رغبتان تتصارعان داخله ، احدى هاتين الرغبتين ناتجة عن صدمة قوية كانت قد أثرت عليه منذ زمن بعيد ، وهنا يتعرض ذلك المريض لاعراض مثل تلك التي تحدث عقب الكوارث النووية والحروب عامة . وتكون النتائج المباشرة لتلك الصدمة احساسا بالتوتر المؤلم واضطرابات في النوم ، كما تتكرر اعراض الصدمة اثناء النوم وتأتي على شكل احلام تسمى بأحلام العصاب الصدمي حيث يستعيد الحالم بلا انقطاع صورة الصدمة التي تسببت في مرضه .

ويرى فرويد ان هذه الاحلام تخضع لالية التكرار، كما تتكرر الهواجس والاضطرابات حيث يكون الغرض ان يتولد لدى الشخص حالة من القلق تسمح له بالهروب من قبضة الاثارة التي عاناها . وذلك القلق هو

الذي أدى غيابه الى ظهور العصاب الصدمي . وفي حالة الدكتور توفيق التي عالجها فيلم « ابن عقلي » نجد ان الصدمة التي أصابته هي اكتشافه لعدم عذرية عروسه ليلة الزفاف مما يؤدي به الى محاولة البحث عن ذلك الشيء المفقود في مكان آخر ، الا انه لا يجده فتنتابه صدمات تؤثر على عقله وأعصابه وتنتابه كذلك أحلام العصاب الصدمي ويعاني من احساس مؤلم بالتوتر العصبي منشأ الصدمة .

وحين يتمكن المحلل من الوصول بالمريض الى أصل العقدة أو الصدمة يكون طريق العلاج قد أصبح سهلا ، وعلى الطبيب ان يعيد تركيب شخصية هذا المريض الذي من المؤكد انه لا يدري شيئا عن تصرفاته اللاادراكية .

وفي محاولة البحث عن الجديده دائما طرقت السينما شكلا آخر من اشكال التحليل النفسي ، الا وهو ذلك الذي يبحث في حالة مريض النورستانيا أو الضعف العصبي ، تلك التي عولجت في الفيلم المصري « السراب » المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ . ونجد بطل الفيلم هنا شابا متعلقا بوالدته متعلقا شديدا لدرجة النوم معها في سرير واحد حتى وهو في سن المراهقة والشباب ، مما يؤدي به الى حالة من حالات الكبت اللاشعوري التي تسبب في اصابته بمرض النورستانيا .

ويرى فرويد ان هذا المرض هو نتيجة مباشرة لممارسة العادة السرية وما تحدثه هذه العادة من ضرر للأعصاب . وفي فيلم « السراب » نجد ان الشخصية المريضة تحاول ان تقاوم المرض بالزواج كحل ، الا ان الآلام الناتجة من المقدمات السابقة تلازم صاحب الشخصية وتؤكد له انه مريض بالضعف العصبي ، فهو دائم الشعور بالتعب والاضطراب الشديد وعدم القدرة على التركيز الشديد والاحساس الدائم بعدم القدرة على تحمل المسؤولية ، وغالبا ما يشكو المريض من الضعف الجنسي مما يؤدي به في النهاية الى الفشل في حياته الزوجية بل والعملية أيضا .

ويعمل بعض المحللين النفسيين هذا بارجاعه الى ما يسمونه بعقدة أوديب التي تسيطر على العقل الباطن . وحين يحاول التفكير فيها فان العقل الواعي يمنعه من ذلك مما يؤدي به في النهاية الى النورستانيا أو الضعف العصبي .

أوديب والسينما :

عالجت السينما العالمية مأساة أوديب الشهيرة في أكثر من مكان وبأكثر من لغة ، وعبرت عن مأساة ذلك الشاب الذي قتل والده وتزوج بوالدته ثم فقا عينيه في النهاية وهام على وجهه .

وتناولت بعض الافلام تلك المأساة بأسلوب علمي مدروس ومبني على أسس سليمة للتحليل النفسي

استطاعت ان تبرز من خلالها ما يسمى بعقدة أوديب ... كما تناول البعض الآخر المأساة بشكل عصري وعزلها عن تاريخها ليرينا اياها (الشخصية) تسير بيننا الآن في حياتنا الحديثة مثل فيلم بازوليني « أوديب ملكا » حيث نرى أوديب في النهاية في ملابس عصرية يحمل الناي ويمضي وسط الشباب في شوارع روما المعاصرة ... ثم وهو يعزف الناي في منطقة تحيط بها المصانع في روما الحديثة .

وبعد فيلم بازوليني هذا اجتاحت أوروبا وأميركا موجة عارمة من الافلام التي تتناول شخصية أوديب وتعلق عليها ... وحاول البعض من صانعي تلك الافلام الالتزام بالتحليل النفسي القائم أساسا على البحث والدراسة العلمية المتخصصة ، الا ان البعض الآخر وهم الغالبية حادوا عن ذلك الأساس العلمي أو النفسي بالنسبة لعقدة أوديب ولم يأخذوا منها غير الجانب الغريزي من العقدة ، بل وصوروها كنوع من الشذوذ الجنسي السائد في أوروبا وأميركا الآن بشكل واسع .

ف نجد فيلما مثل « حبيبي ابني » الذي كتب له السيناريو وإليام مارشانت وجيني هول وأخرجته جون نيولاند - يقدم حالة مرضية شاذة تتمثل في اشتها الأم لابنها جنسيا (وهذا الابن يخوض هذه التجربة المريرة في سن يتفتح فيها على الحب وعلى الجنس وعالم الرقص والشرب والفتيات) .. ومن هنا تبلغ أزمته قممها حين يواجه في تفتحها العاطفي والجنسي هذا ، رغبات قاسية جدا بل ومرعبة بالنسبة لأي مراهق .. وان تكون المأساة ان تجيئه هذه الرغبات من أمه ... ان المسألة تصبح هنا أبشع من عقدة أوديب ، لان كليتمترا هذه المرة هي التي تطارد أوديب ... (سامي السلاوني - نشرة نادي السينما بالقاهرة) .

وتعتبر هذه الحالة التي عرضها الفيلم حالة مرضية شاذة ونادرة لم يتعرض لها علم النفس بأي شكل من الاشكال، ولذلك يتضح ان هذا الفيلم قد أراد به مخرجه فقط ركوب موجة التحليل النفسي بأي شكل من الاشكال التي لم يسبق علاجها وأيضا ليحقق هدفه التجاري بطرح أشياء شاذة قد تثير الانتباه والضجة حول الفيلم .

انحرافات الصغار :

وعن سيكولوجية الاحداث وانحرافاتهم تعرضت السينما أيضا لحالة هامة من حالات التحليل النفسي حين قدمت أفلاما تبحث في أسباب انحراف الصغار ومكافحة الجريمة والمجرمين ... وقد قدمت السينما العالمية العديد من تلك الاعمال الهامة ، كذلك قدمت السينما المصرية (على سبيل المثال لا الحصر) أفلاما كثيرة منها « احنا التلامذة » اخراج عاطف سالم ، « بلا رحمة » اخراج نيازي مصطفى ... الخ .

الافلام قضاياها التي تدعيها من خلال الحالات النفسية التي تعترى مدمني المخدرات بعد تناولهم للعقارات المخدرة ومن خلال الجرائم التي تدور على الاجسام العارية والمترنحة كانت الموضوعات الرئيسية لتلك الافلام والتي شكلت اتجاهها من أخطر الاتجاهات السينمائية الهدامة .

وبتطور الحياة ، وبالتالي مشاكل الانسان ونفسيته البشرية ، تطورت وسائل التعبير لتواكب ذلك التطور . . . فظهرت أفلام تتعرض لمشكلات تستجد دائما وباستمرار . . . فمثلا ظهرت أفلام عن التحليل النفسي لشخصية الجرم وكيفية تحوله ، وبحث أسباب ارتباط العنف والجنس بالتطور الحضاري والتكنولوجي وكذلك ارتفاع نسبة الامراض النفسية في المدن الكبرى . . . وظهرت بعض الافلام التي تتناول سيكولوجية من تقمصتهم الارواح الشريرة وكيف تتم السيطرة على تلك الحالات . ولعل من أشهر تلك الافلام فيلم وليم فريديكن الشهير « طارد الارواح الشريرة » والذي يتعرض فيه للتغيرات النفسية والجسدية لفتاة تقمصتها روح شيطانية شريرة .

كذلك بحثت السينما في فرع آخر من الفروع الهامة لم يكن ذي بال من قبل الا وهو البحث في سيكولوجية كبار السن او المسنين وما هو دورهم في المجتمع بعد ان أصبحوا غير قادرين على العطاء مثلما كانوا في شبابه .

ولان أميركا هي أكبر بلاد العالم معاناة لتلك المشكلة ، نجد ان السينما الاميركية اكثر من تعرض لذلك ، وقدمت الكثير من الافلام التي اهتم البعض منها بالتحليل والبعض الآخر بالعرض فقط ، وان ظهر في كلتا الحالتين عدم الوصول الى قرار في مصير هؤلاء الشيوخ المسنين الذين أصبحوا يشكلون ظاهرة تتفاقم تدريجيا مع ازدياد معدل السرعة في المجتمعات الحديثة والتكنولوجية .

وعلى هذه الوتيرة تسير السينما في طريق المتابعة لكل ما تختلج به نفس الانسان ، وتقوم بدورها الذي خلقته طبيعة الفن فيها سواء بعرض المشكلات النفسية أو على مستوى المعالجة وتقديم الحلول . . . أو كجرس انذار للتنبيه ورسالة موجهة تعرف هدفها تمام المعرفة .

القاهرة

أهم المصادر :

- ١ - السينما والمسرح وامراض النفس - تأليف : د. انيس فهمسي افلايسوس .
- ٢ - المجلد في التحليل النفسي - تأليف : دانيال لاجاش . ترجمة : د. مصطفى زيوار .
- ٣ - سرار النفس - تأليف : سلامة موسى .

وقد حاولت هذه الافلام ان تتناول الظروف البيئية التي يعيشها بعض الصغار وتؤدي بهم الى الضياع النفسي والجريمة في النهاية . فكل المجرمين كانوا اناسا عاديين تماما ، الا انهم وقعوا تحت تأثير ظروف نفسية خاصة أدت الى الجريمة ومطاردة المجتمع لهم .

وقد كانت السينما - وهي تتوجه الى انتاج هذا النوع من الافلام - بمثابة الرسالة الموجهة للمجتمعات بكافة قطاعاتها كجرس انذار وتحذير ، ولمواجهة اساليب التربية النفسية الخاطئة التي تؤدي دائما الى الانحراف . الا ان السينما لم تنج ممن يستغلونها ويحولون تلك الرسالة الى شكل آخر عكسيا تماما في هدفه وتأثيره مما يحمل السينما مسؤولية الانحرافات التي يتعرض لها الاحداث والشباب من جراء مشاهدة افلام المجون والعنف والمخدرات والتي ليست لها اي قيمة . بل هي اشياء الغرض الاساسي منها اثاره غرائز الشباب واستنفاد طاقاته وتبديدها فيما لا جدوى منه .

وفي هذه الحالة تصبح السينما أداة هدم لا علاج كما هو الحال تماما في مسألة الافلام التي تحلل الظواهر النفسية بأسلوب غير علمي ومرتعج ، وبالطبع يبدو الفرق واضحا بين طبيعة تلك الافلام النفسية. ويتساءل المرء هل هي افلام ذات وجهة نظر ومنهج فيما تطرحه وتحلله ام انها مجرد افلام مدعية للتحليل النفسي ؟!

ففي نهاية الستينات ، على سبيل المثال ، ظهرت مجموعة من الافلام تعرضت للصراع الذي يعيشه المواطن الاميركي وكيف يحيا في مجتمع يتميز بالنمطية والاستهلاك . . . الاستهلاك لكل شيء ، حتى الذات العليا للنفس البشرية .

وظهرت هذه المجموعة من الافلام ليحيى البعض منها كنموذج واضح للتحليل العلمي والمبني على أسس وحقائق في علم النفس مدروسة بعناية كاملة من المخرج والممثلين على حد سواء ، مثل فيلم ايليا كازان الشهير « تدبير الامور » والذي استطاع فيه ان يقدم صورة شديدة الدقة والعناية لشخصية المواطن الاميركي الذي يعيش وسط الدعاية الزائفة عن كل شيء يدور حوله ووسط نمطية واستهلاك لكل شيء مما يؤدي به في النهاية الى التفكك الكامل والوصول الى أقصى حالات الفصام والتي غالبا ما تكون من النادر في مثل تلك الحالات علاج المريض الذي ينهار انهيارا تاما .

وقد استطاع كيرك دوغلاس بتمثيله لشخصية رجل الاعمال الاميركي أن يضيف الكثير لرؤية المخرج باجادته وتقمصه السليم للشخصية وفهمه التام لها وللأسس النفسية والتطورات التي تحكمها .

الا انه وفي نفس تلك الفترة في الستينات تجيء مجموعة من الافلام تحاول ان تحاكي ما قدمه كازان (مع الفارق في المستوى والرؤية طبعا) . وتقدم هذه

ودخل مكتب رئيس التحرير بعد معاناة . فالفى فتاة انيقة رفعت اليه من خلف نظارتها بصرا صارما متسائلا دون كلام .

- من فضلك . أريد مقابلة رئيس التحرير .

خيل اليه انه يقولها للمرة العاشرة . فشملته بنظرة تساؤل اكثر . ثم دفعت اليه ورقة ، ملح فيها البيانات الناقصة . فخائته أعصابه :

- قد ملأت ورقة مماثلة .

- وتملا عشرين ورقة . هكذا النظام !

وكان هناك أناس جلوسا في ادب . ففشيهم العرق رغم التكييف . وانحنى على الورقة فزاد عرقا وخجلا لما رآها مختلفة . ليس فيها سوى الاسم والغرض من المقابلة .

اشارت اليه فجلس في طرف الصف . ومرّ الوقت متثاقلا ، لا يقطعه الا رنين التليفون . وصوت السكرتيرة وهي ترد بايجاز وادب ، وأحيانا بخشونة وافحام .

وانطلق أزيز خفيف انخلع له قلبه . وتحركت السكرتيرة في خفّة عبر باب هزاز ، تعلق به بصره مبهورا . ثم عادت واشارت الى اول الجالسين . فنهض

رفع رأسه الى البناية الضخمة مشفقا ، ثم أخفضه في وجل . وما لبث أن تقدم بعد احجام ، مدفوعا بقضية عمره ، فصعد الدرج الرخامي في ثاقل ، ونفذ من باب ضخم لو التصق بزجاجة الشفاف لبدا حشرة تلتطخه .. وخطا في تهيب الحشرة التي تدبّ على صفحة غريبة ، الى قاعة فسيحة قد سدت جانبا منها طاولة عريضة ، جلس اليها رجل أسمر بلا حراك .

- من فضلك .. أريد مقابلة رئيس التحرير .

تنحج وجفّ ريقه لهول وتراخي الاستجابة . ثم خشخشيت ورقة دفعها الآخر اليه بلا اكتراث أو كلام ، فانحنى عليها . بيانات كثيرة كأوراق الاستثمارات عليه أن يملأها . أخرج قلمه وعالج به الكتابة متوترا ، فعاكسه السن في البداية وتآبى عليه .

الاسم . المهنة . السن . الغرض من المقابلة ... سالم زكي عبد الرحمن . موظف بشؤون العاملين قسي وزارة العدل . ٥٥ عاما . امر شخصي .

صوت ضائع

ودخل . واهتز الباب . واهتز قلبه وبصره . وازداد انبهارا .

ومرت ساعة وساعتان . وجاء ضيوف آخرون ودخلوا قبله ، وهو ماكث . كلما سبقه احد واهتز الباب ازداد التصاقا بمقعده وغوصا فيه .

ولما خلت القاعة الا منه ومن السكرتيرة ، وهي متشاغلة عنه بأوراقها ، تشجع ونهض متنحنحا :

- الا يزال البيك مشغولا ؟

وكرر السؤال . فقد خرج صوته ضعيفا فائرا . فردت بغير اكتراث :

- نعم .

اينتظر ساعات ليسمع هذه الكلمة . ليفطر على بصلة ؟

- ومتى يفرغ يا فندم ؟

ما دخل السن ؟ وهل يصرفه الرجل لان الامر شخصي وهذه صحيفة كل الناس ؟

قدم الورقة في تحفظ وعناية . فبسطها الرجل الاسمر ونظر فيها بجمود . وقال دون أن يرفع بصره :

- اثبات الشخصية ..

فأخرج بطاقته من حافظته بأصابع مرتعدة ، وهي ايضا تماكسه وتتآبى عليه ، فدفعها اليه وسقطت بعض أوراقه ، فانحنى في جهد . حتى اذا انتصب قال متبسطا ، وهو يلهث :

- الموضوع مهم . مهم جدا .. وهذه اجراءات مثل صرف الشيكات .

لم يمره الرجل التفاتا . واستقبلت القاعة الرخامية كلماته بصمت وبرود .

وأشار الرجل بأصبعه الى اعلى . ورمى اليه البطاقة ، فتساءل في حذر :

- اي دور ؟

- الثاني .. بالسلم .

فتجاوز المصعد الذي كان قد وقف في انتظاره ثلاثة رجال وفتاة . كانت هي الوحيدة التي حملت فيه وتابعته ، وهو يصعد الدرج في جهد ، وطرف سترته يكاد يلامس كاهله !



فانحنى على المكتب ، كأنما يحرص على ذات المسافة بينهما .
- ليس من ذلك شيء على الإطلاق . أولا ، لان ملفه ليس في حوزتي . وثانيا ...
فدهمه رئيس التحرير ، بانحناء مماثلة ، تراجع لها :

- وثانيا .. هل عندك شيء ؟
فبهت . ثم اندفع في محاولته لان يبهز ولا ينبهر .
- السكرتيرة ؟ ألم تبلغ حضرتك بالمؤامرة ؟
اتسعت العينان الضيقتان وبرقتا . هكذا الانبهار والا فلا !

- مؤامرة ؟
- أجل .. جئت خصيصا في عجلة لابلاغكم . ولكنكم تعطلونني باجراءات سخيفة . هل هذا مقبول ؟
مد له رئيس التحرير علبة سجائر من الابنوس .
يا لضخامة يده المشعرة . واعتذر له بالانشغال . فصرف يده الممتدة بإشارة متعاطفة وقال ، والساق على الساق :
- لا داعي للمجاملات . كفانا وقتا ضائعا .
سيادتكم نشرت بالامس خبرا عن الوزير وصورة له . لا يهمني الخبر . ولكن الصورة تهمني !
تجلى الاهتمام تماما في وجه رئيس التحرير .
واشعل سيجارا . لماذا لم يقدم له منه ؟
- وفيم تهتمك الصورة ؟
- فيها شخص لو عرفته لتفوت من مكانك قفزا .
فهو لص ونصاب ، وربما قاتل ايضا !
ارتفع الحاجبان الكثيفان في انبهار مضاعف :
- احقا ؟

- أجل .. وهذا ما جئت لاجله .
تفرسه رئيس التحرير بنظرة ثاقبة حريصة .
هل يظنه مدعيا او مجنونا ؟ ثم نهض بجرمه الضخم ، والتقط صحيفة من مائدة مجاورة ، وبسطها . وأشار بالسيجار .
- هذه هي الصورة ..

فقام سالم من كرسيه قليلا ، وعاد الانحناء مدققا ، ثم وضع اصبعه :
- وهذا هو المجرم .

فأمعن رئيس التحرير النظر ، وقال بدهاء :
- هذا شخص مجهول بالفعل . ترى ماذا يفعل مع الوزير ؟

فهتف سالم ، كأنما حكه عود ثقاب فانفجر :
- يحتال عليه ويمتص ماله بدعوى حمايته من الاشرار . وهو أشر الاشرار .

فقال رئيس التحرير بذات الدهاء :
- هو حارسه اذن .. وهذا ما ظننت .
فعاد سالم يهتف من قلب مكوم :

- قد يظل مشغولا طول النهار .
فانبعث جانب من نفسه مجاهدا :
- لكنني أريد محادثته في امر هام .
هدات الاوراق بعد حركة . وارتفعت اليه النظرات الصارمة . وقالت بلهجة اشد صرامة :
- امر شخصي ؟

فلم يفهم عبارتها ، وآثر ان يوضح :
- أجل .. امر خاص بخبر في الجريدة .
- آه . ليس شخصيا اذن ؟
تضخم جانب التحدي في نفسه ، فهتف :
- بل شخصي جدا ..
قالت بقسوة وحسم :

- تعني انه متعلق بشخص ما . فمن هو هذا الشخص ؟ حضرتك ؟!

تردد قليلا ليتبين مقدار السخريّة في لهجتها .
ثم قذف في وجهها باللهب :
- انه سيادة الوزير .. حسن محمود .

تراجعت من حرارة النار . وحل دورها فسي الانبهار . وفي الداخل سينبهر رئيس التحرير بدوره .
- وما علاقتك بسيادة الوزير ؟

لا بد ان يكون صارما كسيف ماض في معركة العمر . هتف حاسما :
- وما شأنك انت ؟ هناك مؤامرة عليه لا بد من كشفها .

نهضت في عجلة ، بشحنة مضاعفة من ذنب تأخيرته . فقال آمرا لأول مرة :
- بسرعة من فضلك .

وعندما انطلقت الى الداخل ، وجد ان الباب الهزاز لم يعد يشير في نفسه هزة او انبهارا . حتى عندما دخل شعر بهدوء وفتور كان الحجرة كانت مهياة تماما لاستقباله . وكأنها ما وجدت طوال هذه السنين الا لتكون هذه اللحظة في انتظاره . وها هو رئيس التحرير ينهض بجرمه الضخم ، من خلف مكتبه الضخم ، ويمد اليه يدا غليظة ثم يشير اليه بالجلوس .

- حضرتك تعرف سيادة الوزير ؟
فدهش اذ لم يكن قد جلس بعد . وقال في ثقة :
- وهل هناك من لا يعرفه ؟

- أقصد .. مدى صلتك به ؟
قال بنفس الثقة :
- كان وزيري .

- حضرتك .. كنت سكرتيره ؟ كاتم أسراره ؟
فارتفع حاجباه دهشا :
- انا موظف في المستخدمين يا بك .

فاسترخى رئيس التحرير ، ودار بمقعده نصف دورة وهتف :

- آه .. هل عثرت في الملفات على شيء يخصه ؟

— حارسه ؟ قل انه سارقه .. خادعه .. بل اني اخشى أن يصبح قاتله !
فأطلق رئيس التحرير ضحكة غليظة تتنافر تماما مع هذا الاتهام المفاجيء ، والكشف الخطير ، وقال لمحدثه الذي كان قد ففر فاه مذهولا :
— لا أظن ان ما تقوله صحيح . انه يقف خلفه في الصورة . ومعنى ذلك انه حارسه الخاص . لقد اعتدنا نحن الصحفيين هذه الامور . اتحب ان اكشف لك عن شخصيته . أستطيع ان استدعي المحرر المختص ليخبرنا باسمه .

قال سالم من فوره ، وقد حطّ عليه هدوء مفاجيء ، كان الامر لم يعد يعنيه :
— لا عليك . اسمه أحمد عطا ، وعندي سجل كامل بأعماله الجليلة .

فتبسم رئيس التحرير فقط دون ان يضحك . ولعله في المرة التالية يتجه تماما في وجهه ، ثم يطرده .

— عظيم . اتفقنا . هات مستندات الاثبات ، ونحن نشرها .

ثم نهض ، ووضع يده على كتفه متبسطا . ولكنه ساقه بذلك سوفا الى الباب ، وقال في طلاقة ، ودخان السيجار في أنف سالم وعينه :
— هات المواد . ونحن في الانتظار .

اي مواد ؟ كيف يتحصل على مستندات اثبات وهو رحده الذي يعرف عن ذلك الرجل ما يعرف . لقد عاشه جيدا وسكانه ونام بجواره . وزامله في الدراسة وأكله وراسله ، ويعرف ما حرص على ستره من دقائق حياته . سرقاته التي بدأت صغيرة ثم كبرت . خياناته المتكررة التي انتهت بفضيحة كانت سبب الفراق . هتكه لعرض أخته دون زواج ، واستباحته مال الاقارب والاصدقاء . كيف يتسنى له ان يعثر على دليل واحد دامغ ، وقد كانوا جميعا يتدارون الفضائح كلما تواترت . اذهب اليه الآن فيأخذ عليه اقرارا بأنه نهب ما كان قد ادخره اعواما طويلة ؟ بحجة عمل مشروع تجاري ؟ هل يأخذ عليه اقرارا بأنه فعل باخته ما فعل ، وهي قد تزوجت وقيّض الله لها ساترا ؟ هل يأخذ عليه اقرارا بأحلامه المجنونة في الشهرة ايام الدراسة ، وبطموحه الى ان يكون شيئا مذكورا ولو بقتل واحد من المشاهير ؟ هل يأخذ عليه اقرارا بأن أحد المنجمين الهنود قد قرأ في يده خطوط جريمة مقبلة تهز أرجاء البلاد ؟ لكم ضحكا عندئذ من كلام المنجم ، لكنه بدا جادا تماما . وذهب في جده الى طلب صورة لكفه ، ينشرها في كتاب كان يستعد لاصداره عن أغرب ما صادفه في العالم من خطوط الايدي . كيف يتسنى له أن يأتي بهذه المستندات ليقنع رئيس التحرير ؟ لقد سبق منه القول بان لديه سجلا حافلا نعم . لكنه كان يظن ان الامر لن

يعدو تصديقه بمجرد الرواية . ثم تستدرك الصحيفة الموقف فتتصل بالوزير لتحذيره . فيأخذ حذره ان شاء وينتهي الامر . وينام هو مرتاح الضمير . اما حكاية المستندات فقير معقولة . هل يأخذ عليه اقرارا بفضيحة سرقة لجارة لهم عجوز ، كاد أن يبطش بها في عجلته ؟ ولولا تستر الجيران وتشفعهم له من أجل خاطر أمه الطيبة لكان قد دخل السجن منذ زمن . ويا حبذا لو كان ذلك قد حدث ، لكان قد أصبح من ارباب السوابق وما استطاع أن يتسلق طريقه الى الوزير المخدوع . لا شك انه فعل ذلك بحيل شتى لا يتقنها الا وغد مثله ، ولا بد انه نحى من طريقه — كما فعل دائما — ضحايا كثيرين ، ولجأ الى جعبة أسلحته التي لا تنفذ من النفاق والرشوة والوشاية والكذب والسرقة والعنف والخمرة هذه كلها وسائل كانت تخرجه من مأزقه كالشعرة من العجين ، وبدلا من أن تنحط به الى أسفل سافلين ، كانت تدفع به الى أعلى عليين . فهل ينتظر حتى يرتكب جريمته المسطورة في يده ، لتكون سنده عند رئيس التحرير ؟

جلس في مقهى قريب دون أن يحسّ للشاي طعما وهو يرتشفه . فقد كان مستغرقا تماما في مشكلته . وكان الجو حارا وسترته مع قميصه القابض على عنقه يخنقانه بعرق غزير . القضية أيضا تخنقه . ولا بد أن يدفعها الى غايتها والا هلك تحت ثقلها . أخذ يضرب في الطرقات كأنما حركته كفيلة بتحريك القضية . ماذا لو اتصل بالوزير تليفونيا وحذره ؟ وماذا لو اتصل بصديقه اللدود وأنذره ؟ لا . هذه الطريقة لن تنفع . دونه وأذن الوزير عشرات من الدخلاء على الخط التليفوني ولن يدعوه يصل . وكيف يشرح لهم وهم في عجلة . وأحمد عطا لو سمع صوته منذرا لاحتاط . لا . لا بد أن يقطع على الوزير طريقه ويدهمه بالحقيقة ، فيجرعها مرة كالعلقم ، ويبرا من ذلك السرطان !

وجد نفسه أمام فيلا الوزير ، المظلة على النيل ، فاقتعد سور النهر ناظرا . لم يدع نافذة او بابا او ظلا عابرا الا توقف عنده . وزخر قلبه بأمل عريض . أن يكون داخل الفيلا غدا يحدث الوزير بأمر صاحبه . ولا بأس أن يكون في تلك الحديقة التي براها امامه مورقة ، وقد جمعت بينهما جلسة شاي رائقة !

خاله عندئذ والمفاجأة قد أذهلته ، يرتفع حاجباه ويتدلى فكه ويسقط القدح من يده ويستعصي عليه الكلام — ذلك الذي اشتهر بأنه محدث بارع وخطيب مفوه ! من المحقق أن يبهره أيضا كما بهر السكرتيرة ورئيس التحرير . ولن يدري أي حظ تأتي به الايام . فقد ينحى صاحبه ويضعه مكانه . . ليس مكانه بالضبط ولكن بمقربة منه على أية حال . ويضع الطهر مكان الدنس . فيخرج من زوايا النسيان ، ليفيب ذلك الفاجر فيها .

امضى يومه يجترّ عذوبة آماله . واسرع السى
فيللا الوزير بعد ليلة مؤرقة ، يأمل ان تسعفه الظروف
بمهمته للدخول . ذلك انه لا يصح الا ان تأتوا البيوت
من ابوابها . على انه تراخى بعد عجلة ، اذ وجد الباب
الحديدي الضخم للحديقة مغلقا . ومرّ امامه عدة مرات
وهو يمين النظر الى الداخل على يرى أحدا . فلم يلمح
ظلا . وتعجب اين يكون البواب ، أم لعله نائم حتى هذه
الساعة مثل سيده ؟ وراى كلبين ضخمين يجولان في
الحديقة فارتعد . كيف يمكن ان يتجاوزهما الى عتبة
الفيللا ؟ على انه ما لبث ان سرى عن نفسه بأنهما
سيكونان غدا ولا ريب عند قدميه ، وقد الفاه اذ ألفه
الوزير وحياه بعطفه ورعايته . وكيف لا ، وقد أصبح
أو سيصبح مدينا له بحياته . ما لبث ان عاد الى مكانه
على سور النيل ، ومكث ينتظر الفرج . وبعد ساعة أو
نحوها دبّت حركة واستيقظ المسكن الهاجع . فتحت
نوافذ وابواب ، ومرق عبر ممشي الحديقة خدم وأتباع .
واستعد البواب على الباب ، واقبلت سيارة فخمة
فوقفت قبائله . ونزل سائق أسمر ومكث ينتظر بدوره .
وتهادى الوزير بجرمه الضخم وامامه خادم يفسح له
الطريق الخالي وخلفه سكرتير يحمل حقيبة ، والكلبان
يتواثبان في أعقابهم وذيلاهما يهتزان بمرح . وفتح باب
الحديقة وباب السيارة . وارتفعت الأكفّ بالتحية
والتعظيم . وانبهر سالم بالمشهد فلم يتحرك فيه سوى
عينيه ، وهما تتابعان السيارة وهي تمرق امامه !

وجاء في اليوم التالي وهو يعتزم الا يبهره شيء .
ووجد في نفسه الجراءة لان يلاصق سسور الحديقة ،
ويطل منه ، دون ان يحفل بلافتة التحذير من الكلاب .
وحيا جنديا في كشك قريب من الباب كان لامر ما
غائبا أمس ، ام ترى كان نائما في كشكه ؟ وما لبث ان
ابتعد قليلا نحو سور النيل ، ومكث يرقب بعين الصقر
بوادى الحركة . فما ان ارهصت بمقدم الوزير حتى عبر
الطريق مسرعا وقلبه يثب بين أضلعه . فليرتفع علم
الجهاد خفاقا . وخيل اليه انه يشقّ لنفسه نحو الوزير
طريقا في زحام ، مع انه لم يكن معه سوى اشخاص
الامس . وخطف اليه الوزير نظره في غير اكتراث ،
لكنها كانت فرصة العمر . فانحنى حتى كاد يلامس
براسه ركبته ، وقال في صوت متحشرج :

— صباح الخير يا فندم . خادمكم سالم زكي
عبد الرحمن .

ولكن الوزير بدلا من ان يقبل عليه بشيء من
بشاشة ، ابتعد عنه محاذرا . ورمى اليه بتحية عابرة .
ثم انحنى ليدخل سيارته في هدوء ، وسالم مقطوع
الانفاس من الانبهار .

وهنا حدث شيء قطع عليه انبهاره بعنف . فكانما
القت به يد غليظة من سماء الى ارض صلبة . فقد لمح
السكرتير ، أو من خيل اليه بالامس انه سكرتير ،

يبتسم له متعظا وهو يلتف حول السيارة ليدخلها من
الباب الآخر . كان هو بعينه صاحبه وغريمه أحمد عطا .
ذلك اللص الداعر المحتال . رآه يهر له رأسه كأنما
يحياه . ثم مرق الموكب ، وقد شعر سالم بفصّة حتى
ليوشك ان يقيء .

كان التحدي عندئذ قد بلغ أقصاه . فقام سالم
زكي عبد الرحمن باجازة عارضة وتهيا له وراح يخطط
أفضل طريقة لشلّ الاسد وهو في عرينه . واستقر
اخيرا على ان الاقبال خير من الانتظار ريثما تحين
الفرصة ، وان الهجوم احسن وسائل الدفاع . فتربص
في مكانه عند السور في اليوم التالي ، بعد ان حيا
البواب والجندي . ثم اندفع لما رأى الوزير قادما في
موكب ، فانحنى بالتحية قائلا :

— أريد التحدث الى سيادتكم في امر هام .
التفت الوزير اليه متعجبا . واندفع أحمد عطا
معاتبا :

— عيب يا سالم . ليس في الطريق العام .
فتبسم الوزير عندما أدرك من كلامه انه ليس
محاطا بأغراب . وقال متبسطا :

— في المكتب . تفضل في المكتب ..
ومرق الموكب .. لا بأس . خطوة أخرى نحو
الهدف العظيم . فقط ، لو تسنى له ان ينطلق الى هذا
الهدف بمثل سرعة السيارة .

ونام في تلك الليلة بلا ارق ، بعد ان كوى بذلته .
وفي الصباح توجه الى مكتب الوزير منتفخا .
فوجده غاصا بالزائرين . فلم يعبا بأحد وتقدم الى
سكرتير المكتب بعظمة بادية :

— من فضلك يا حضرة . بلغ سيادة الوزير
بحضوري .

وتعجب لان سكرتير المكتب لم ينبهر ولم يتحرك .
فأراد ان يختصر الطريق ليهربه كما فعل مع السكرتيرة
بعد لاي ، وقال آمرا :

— بسرعة من فضلك . قل له ان سالم قد حضر .
المسألة شخصية وعاجلة جدا .

ولكن السكرتير لم يتحرك فيه شيء سوى لسانه .
وعجبا انه يسأله من يكون .

فصاح في احتدام ، والعظمة تتطاير رذاذا من
فمه :

— قلت لك سالم .. سالم بك يا أحق .. جاء
حسب الميعاد .

تكهرب الجو . واضطرب الحضور . وتلملم
السكرتير حرجا وغيظا ، ثم انتفض غاضبا . فخيل اليه
انه يهمّ بطرده . فازداد حدة ، وانفلت لسانه بالسخط
والوعيد . وتهافت عليه السعاة والموظفون ، وتلقفه
أحمد عطا فهداه وسحبه الى غرفة مجاورة . يا للنحس
الذي ركب . أجا لمقابلة الوزير فيقع كالطير الذبيح بين

يدي خصمه ليجهز عليه . ما لبث أن تصنع الهدوء بجهد مضاعف وهو يغلي اضطرابا وغيظا . واخذ احمد عطا - يا للسخف - ينسبط معه ويذكره بأيام الدراسة والشقاوة . شقاوة حقا . كل ما حدث من سرفات وخيانات وهتك أعراض كان شقاوة اطفال لم يبلغوا الحلم . جمل يتجرع حديثه المر في تصابر موجع آملا ان يفتح له الطريق الى لقاء الوزير ، وهو يغري نفسه بالتماسك والالتصاق في مقعده حتى لا يهب فجأة فيهبوي بنعله على ذلك الرأس الذي دوخه . وما لبث احمد عطا - يا لخسته - أن يسأله عن مسألته . فاض به الكيل فجأة فصاح بلا تبصر وقلبه المكثوم يتفجر بانفعال مكتوم :

- جئت أشكوك . أشكو الى الوزير ما فعلت بي طوال هذه السنين !

وتهدج صوته تأثرا . وتفجر عذابه في لحظة ، فكاد ينتحب . فنهض احمد عطا واخذ يلاطفه بلسانه ويده . وهو يحاذر من تلك الحلاوة والرقه ، ويتلوى بجسمه كالطفل حتى لا ينفذ الى اذنه صوت أو تقع على بدنه لمسة . وما لبث أن نهض متأففا ، واندفع من الحجرة مارقا بلا سلام أو كلام .

وفي الطريق تملكه العجب تماما . لم يصدق ما حدث . . أن يكشف سره لغريمه بهذه السهولة . وابقن ان المكتب ليس المكان المناسب على الاطلاق . لا تتحمل اعصابه فترة الانتظار ، وبرود السكرتير ، وجمود الجالسين المحملين . ولا يمكن أن تسوقه قدماء الى شرك احمد عطا مرة أخرى . ليس أفضل من الهجوم على قارعة الطريق .

وتربص في الصباح التالي . وطال انتظاره ولم يخرج الوزير . وازدحم الطريق بسيارات أخرى تذهب وتجيء والمسكن مع ذلك هاجع . حتى الكلبان لم يظهر لهما ظل أو ذيل . ثم لاح البواب على الباب وهو يتشاءب في دعة وتكاسل . فحياه وتساءل . فنظر اليه بدهشة وارتياب . الا تعلم ان هذا يوم الجمعة . يوم العطلة ؟ ثم اخذ يرطن بكلام كثير متداخل لم يدرك منه الا أن الوزير بشر مثل سائر خلق الله ، لا بد أيضا أن يستريح . وهو ؟ الا يستريح أبدا من همه ؟ الا تتاح له الفرصة لان يتخفف من عبئه ؟ متى يا رب يضع عنه أسره والاغلال ، ويستعيد شبابه ويصير أقدر على الطيران وراء الدرجات والمراكز ؟ الدنيا فرص . وهذه فرصته ليصعد بالحلل . فلو تسلق كتف احمد عطا لكان ذلك عوضا له ، وجزاء لذلك . لكن اليوم جمعة وهذه ساعة النحس قد حلت مبكرة .

تضاعف سخطه وهو يضاعف خطوه معجلا لا يدري الى أين . فقد أراد أن يعتمد عن الفيلا قدر الامكان كأنما تلقى عندها صفة مخزية . ومكث يسير ويسير على غير هدى وهو يصعد في أحلامه الى الذرى ويهبط

في واقعه الى ما تحت الثرى . فلما أذنت الصلاة كان قد تحجر حقا وكبرا . بل وجد لذة خفية في أن يعاند قدرا بداه بالعناد . وماذا تفعل له الصلاة الآن ودعاؤه في الفجر لم يستجب . ثمة هاتف يهيب به ان الغلبة لا تأتي الا بالشدة والقسوة .

وفي الصباح التالي لم يستطع أن يقف في مكانه كالمعتاد . بل تحدث الى الجندي قليلا وأعطاه سيجارة كان قد اشتراها فرطا على سبيل المودة ، زاعما له انه كان في خدمة الوزير من قبل . فلما هلّ الموكب تقدم في مثل انتفاضته بالمكتب . هكذا تعالج الامور . وكثيرا ما يكون التواضع مهلكا . فلو لم يطمئن من شأنه وزعم لسكرتير المكتب انه نسيب الوزير وهو يهز اصبعه في وجهه ، لفتح له الباب على مصراعيه .

- سيادتك لم تقابلني أمس في المكتب يا فندم . نظر اليه الوزير بعين الاحتقار . وفي وجهه كمد شديد . ثم انصرف الى داخل السيارة بينما هتف احمد عطا :

- ما هذا يا سالم ؟ اتريد أن تحدث ضجة هنا أيضا ؟ تعال في المكتب أسمع منك كل شيء . فصاح سالم وهو يشعر كأن احمد عطا لفّ عنقه بأنشودة :

- سيادتك لم تقابلني . . مع انني أريد حمايتك من الاخطار .

أسرع احمد عطا - اللعنة عليه - ينذره بالسكوت بإشارة من اصبعه على فمه . ثم انصرف عنه بدوره الى داخل السيارة والوزير يخطف اليه نظرات متعجبة مرتابة - لو كان في مثل الذكاء الذي يتشدقون به عنه لادرك من حركة احمد عطا موطن الخطر .

لا بأس . فان نظرة الارتياب بداية الاهتمام . وليسقيته هذا الاهتمام جرعات حتى يشرق به .

وكان صباح آخر . لكن الجندي لم يهش له . بل طلب منه الابتعاد . كذلك البواب وقف يرطن بكلام غير مفهوم . ونبح الكلبان . انتما أيضا من زمرة اولاد الكلب ؟ اتريد المقادير طمس الحقيقة ؟ اذهب عرض اخته المسلوب سدي ؟

لم يلبث أن اندفع غير عابئ عندما لاح الوزير ، فتصدى له من بعد يسير ، حتى لا يفجأه أحد ويسكته . وزعق :

- أرجوك يا فندم . انتبه الى من حولك . انهم من اللصوص والنهابين وخرايبي البيوت .

لا فائدة . الموكب ينطلق والوزير متجههم واحمد عطا اشد تجهما . بل انه ، بإشارة أيضا من يده ، يتوعده . والبواب يرطن والجندي يدفعه بعيدا . بل انه ينذره بالقبض عليه لو أمر الوزير ، وحذار حذار من أن تستغل سماحته أكثر من ذلك . هكذا أيضا يدعي البواب في سيل رطانته . فالمدعون على الوزير كثيرون

لفرط طيبته . وجد ان الفرصة ربما تكون سانحة
ليستميل هذا وذاك . فهو في حاجة اليهما لوقفه
الصباح المتكررة . فأخذ يشرح لهما ، برفق في البداية ،
ثم بحق وغلظة في النهاية . فان أصواتهما ترتفع على
صوته ، وحنفة من الناس قد صربت من حوله . ومهما
دقّ بظاهر كفه باطن كفه الأخرى ليؤكد وينتبهوا ، ما
استطاع تأكيداً ولا تنبيهاً . فهم في عجلتهم على صرعه
لا يسمعون . لا يريدون أن يفتحوا . صم بكم عمي عن
الآخطار المحدقة . يا لله . المروءة ذابت وتلاشت .
حتى الأعراض المنتهكة ما عاد لها مدافع . سيرة أخيه
التي أقحمها في انفعاله نبخرت فسي نفخات أفواحيهم
وانطمست في بلادة متساعدهم . متى تنزاح الغمة
يا رب ؟ اذنأه المشرعتان كالرادار تليفطان وهو يتباعد
متثاقلاً الفاظاً مسمومة : مجنون . موتور . لا تدعوه
يقترّب بعد الآن . ربما ينذر بشرّ . والجندي يستعمل
حماساً وينقل البندقية من كتف الى كتف ، كان الشرف
في الدنيا شرفه وحده .

عاد باصرار . باصرار في كل صباح سيعود .
سيظل يقتحم الحصن حتى ينفذ بنظره منه أو يتحطم
رأسه . الجندي يقف أيضاً باصرار . البواب باصرار .
الوزير قادم باصرار . الكل يتحدثونه باصرار . وهذا
أحمد عطا ينظر إليه من بعيد باصرار .

صاح من مكانه على سور النيل ، باصرار :
- يا سيادة الوزير . احذر من حولك . انتبه الى
أحمد عطا بالذات . انه لص ونصاب .

ضاعت صيحته سدى . ربما لم تبلغهم . النظرات
مركزة عليه بتوعد قبل الانطلاق . وعنق الوزير قد التوى
نحوه قليلاً . وأحمد عطا قد انعطف في كرسيه وأخذ
يحملق فيه باستغراب وجهامة من الزجاج الخلفي .

زعق فيه الجندي من مكانه فانصرف معجلاً قبل
أن يعبر اليه الطريق . أتضيّقون على رحاب الله يا
قوادين ؟ لا بأس . دعاة الحقيقة كلهم يدوقون مرارة
الاضطهاد . حتى الانبياء .

وفي الصباح جاء . اعتاد المكان واعتاده المكان .
وثمة شجرة عجوز تحنو عليه ، والجندي قد صار
جنديين وقد وقفا بالبواب الكبير منتفشين . عار على
زيكما الرسمي ما تفعلان . ولن يوقف زحفه على أوكار
الفساد الوية أو طسوابير . سيمضي كسيف ماض .
يقتلع جذور الفتنة ويعصف بالشرور عصفاً . وانفجر
في صدره بركان غليظ عندما شاهد الوزير قادماً : قد
علق ذراعاه بعضاً ، وعلق الأخرى بذراع أحمد عطا .
ما شاء الله . « متأنجحان هذه المرة بعد أن كان السافل
لا يجرؤ الا على السير في مواطئ قدميه . ولعله أوهمه
ان هذا أفضل لحمايته . غدا اذن يتسلق كتفيه ويدلي
رجليه .

ومن مكانه صاح بأعلى صوته :
- يا سيادة الوزير . أحمد عطا . احذره . لا تدعه
يفترّب منك . انه خطر عليك . منافق . محتال . داعر .
قاتل .

وتدافعت التللماب من فمه كالسيل . حقائق مره
وسباب لعين . ونكاثوا حول الوزير ثاماً ليحموه من
الاعصار . وتراجع بعضهم وتقدم آخرون تحت ضغط
حركانه واستفزاز لسانه . واسرع اليه الجنديان
يناوشانه نكنسه لم يجز . واتسار اليهما محدرا من
الافتراب . فاطبفا عليه من الجانبين يلويان ذراعيه .
وكانما كانت تلك هي الانارة . فقد تدفق من ابواب
العملاء خدم وحاشيه . واجتمعت في الطريق سيارات
وسابله . وتناولته الايدي في حرايه بالفة تسكنه
وشكمه . وهو في حرب الفساد فارس مفوار . لا يني
يطلق صيحات الاتهام والانتصار . يتحمل الضربات .
يتخطى العقبات . يفكر ويفكر . ينهض ويتعشر .
ولا يرى في اندفاعه الا مواطن الخطر . فيجالد ويقتحم .
وصرخ والمركة تقترب من مواطئ اقدام العدو :
- أحمد عطا . دعوني اشرح لكم . انكم لا تعرفونه .
الوزير لا يعرفه . أنا أعرفه . احذروه . احذره .
يا فندم . انه آفاق . مجرم . قد يقتلك يوما من غير
ان تشعر .

الصياح واللطم والسباب لسيرة القتل . والصوت
المتحشرج يناد يختنق . لا بد أن يعلو هدير المركة .
- أحمد عطا . احذره . احذروه . دعوني .
امسكوه . هو السبب . افهموا . دعوه لي . أنا كفيل
به . أنا أصفي حساباه !

الامواج تكاد تفرقه . لا بد أن يبقى الشراع عاليا .
أشرع يده وهم يتشبثون بها لانزالها :
- أنا أعرفه تماما . دعوه لي . عندي المستندات .
كل شيء عندي . عندي الشهود .

الملحمة ماضيه . لا بد أن تبقى على اشدها حتى
لا ينصرف الوزير ويسدل الستار على البداية ناقصة
كل مرة . ولتعو الكلاب : فلن يهرب حتى الذئاب .
- يا أحمد عطا . يا كلب . يا سافل . لا بد من
ردعك يا مجرم . انه سارق . لثيم . قدر . أعرف
ماضيه كله . أعرف مستقبله . عندي شهود . يا سيادة
الوزير . لا تدخله بيتك . لا تدعه بين أهلك وبناتك .
انه هاتك أعراض . سفاح . عندي شهود . أختي .
سأحضرها غدا . ستعترف عليه . لا تدعوه يغفل .
لا تهرب يا نذل يا منحط يا جبان .

وتمزقت ملابسه وهو يندفع من بين عشرات
الايدي ليسدّ على أحمد عطا طريق الفرار . لكنه كان
أسرع منه ، فاهوى بعضا الوزير على رأسه : فسقط
متهافتا بين الأذرع . وتهافت معه صوت المركة .
وعندما خرجت الصحف في اليوم التالي تحمل



الحرون



بقلم الكاتبين البولنديين زانوسي وزابروسكي

تلفون . سر بخط مستقيم ثم اعطف يسارا .
« اسمعي . القضية مستعجلة . أريد أن أبلغ عن
اعتداء » .

لم يات جواب من انبوب التخاطب .
« لخطر الله ، اي نوع من الاحياء هذا ؟ ! انه البيت
الثالث الذي اصرف منه ! ايها المسيح ! ربما تكونون انتم
بحاجة الى مساعدة يوما ما ! » .

مرت لحظة صمت قبل أن يتكلم الصوت :
« السيدة خارج البيت » .

قبض الشاب على رأسه علامة اليأس ، وجفل فجأة
متألماً :
« لخطر الله ، أريد التليفون ، لا سيدتك . لقد
هوجمت » .

من احدى النوافذ ظهر لثانية فقط شكل امرأة
خلف ستارة مسحوبة . ونطق الصوت :
« أدخل » .

صدر صوت أزيز وفتح باب يدور على محور .
تحرك الشاب بسرعة ، واندفع بقوة خلال الباب الامامي .
فوجد نفسه في ردهة كبيرة وفارغة . خلف زجاج باب

وكانت هناك صورة للمشهد الفريد على خمسة
أعمدة . دفع فيها رئيس التحرير عشرين جنيهاً
لمصورها ، وكتب تحتها بنفسه : ساعة الحادث الاليم .
الحارس الشخصي للوزير يدفع عنه اعتداء المجرم
الاثيم .

وكان الخبر موضوع اليوم ، على السنة الناس في
كل مكان . اما سالم زكي عبد الرحمن فلم يقرأ عنه
شيئاً . فقد كان هذا آخر عهده بالصحف ، والوزراء ،
والدواوين ، ونهاية سجله الطويل في دنيا العاملين ،
وبداية عهده بعالم الهديان والمجانين .

القاهرة

جرى شاب بسرعة وتصميم وسط شارع حال في
حي يقع ضمن ضاحية تتميز بمغان رافية تحتضنها
حدائق كبيرة وتحرسها أسبجة حديدية . كان الشاب
في أوائل العشرين يلبس على الطريقة الحديثة بنطلونا
خيط من قطع قماش فطني متين وسترة زرقاء من
نفس النوعية ، ومن كتفه تتدلى مضطربة حقيبة كبيرة .
لاح انه يهرب من احد ما . كان وجهه ملوثاً ومن أنفه
يجري ما يشبه الدم ، وقد ربط يده اليمنى بمنديل
ملطخ بالدم ايضاً . وتقدم شيئاً فشيئاً من بيت يشبه
قلعة سكوتلندية صغيرة - من الممكن متابعة كل ذلك من
خلال نباتات مورقة حيث توجد بريجات (١) ونوافذ
باطارات حجرية - . كبح جماح سرعته وهو يتوجه الى
البوابة التي تحمل لافتة : ممنوع دخول الباعة المتجولين !
وفرع الجرس .

من انبوب للتخاطب سأل صوت : « ماذا هناك ؟ » .
« حادث . أريد أن أتلفن » .

« لا أفهم . من هناك ؟ » . كان صوت امرأة .

« لقد ضربت . أريد أن أتلفن » .

« يوجد مقهى على بعد ٥٠٠ متر من هنا فيه

نبأ محاولة الاعتداء الاثيم على الوزير ، كانت صحيفة
كل الناس أغزرها مادة في تغطية الحادث . فقد كلف
رئيس التحرير ثلاثة من نوابغ محرريه بالتحري عن
المدعو سالم زكي عبد الرحمن ، والتنقيب في حياته .
كل شيء عن ماضيه . حاضره . صلاته . أصدقائه .
نقائسه . رذائله . جيرانه . أقاربه . غزواته . نزواته .
مغامراته . آرائه . صفحة كاملة أرادها منهم عن الاسرار
المحيطة بالموضوع . خفايا دوره . هل ثمة قوة وراءه
تحركه ؟ هل هناك الاعيب ودسائس ومؤامرات خفية ؟
لاي حساب يعمل ؟ وكم قبض ؟ واين وضعت الخطة ؟
ومن هم الشركاء ؟

مبرغل (٢) ظهرت صورة ظلية لامرأة . وفي ركن : فوق طاولة صغيرة ، وضع تلفون .

قالت المرأة المحتجبة في الجانب الآخر من الباب : « أرجوك لا تعط هذا العنوان ، ستفضض السيدة » .

« ما اسم هذا الشارع ؟ »

« شارع الغابة الخضراء . ولكن لا تعط العنوان » .

« حسنا » .

أدار الشاب قرص التلفون وانتظر لحظة والسماعة عند أذنه .

سأل الصوت : « مشغول » ؟

« نعم » .

« لمن تتلفن ؟ »

« صديقي ، أريده أن يأتي ويأخذني من هنا » .

« لم لا تستدعي شرطيا ؟ »

« سأحاول مرة أخرى . سأنتهي في دقيقة » .

« ولكن ليس من هنا . أخبرتك عن وجود مقهى قريب » .

« أرى أنك قد عقدت العزم على أن تراقبي رجلا يضرب حتى الموت من على درجة بابك ... بإمكانك أن تستدعي الشرطة ، ولكنني لن أترشح من هنا قبل أن يأتي أحد ما ليخرجني . كنت اعتقد قبل قليل أنك أنسنة قبل كل شيء ... » .

لم يأت جواب من الجانب الآخر . نظر الشاب بعصبية الى الشكل المحتجب ثم قال بلين : « أنا آسف » .

سأل الصوت من الجانب الآخر : « كيف وقع الحادث ؟ »

« لا أدري ... حدث كل شيء فجأة . كانوا ثلاثة . باغتوني . أردت صدهم - وأشار الى يده المربوطة - ولكنهم القوني أرضا . غير أنني تدبرت أمري للنهوض وهربت بجلدي » .

« ماذا أرادوا ؟ »

« أن يفتشوني . ولكنهم أخفقوا . ستظنين أن شرطيا يمكن أن يتواجد في ضاحية راقية مثل هذه » .

قال الصوت في الجانب الآخر : « ان المنطقة هادئة جدا . أنا لا أرى أيا من المارة عندما أطلع من النافذة » .

« آه ، لا بد أنك تلتقين بأحد ما عندما تخرجين الى السوق . على كل حال ، ان الناس يعيشون هنا » .

صدرت ضحكة خافتة من الجانب الآخر : « أنا لا أخرج الى السوق . كل شيء يؤتى به الى هنا . ولكنك تريد أن تتلفن » .

« نعم ، فعلا ... أنا آسف . لا زلت أعاني بعض الشيء من اثر الضربة » .

وأدار قرص التلفون ، ماسكا السماعة قرب أذنه للحظة ، ثم أعادها الى مكانها .

« لا يزال مشغولا ؟ »

« نعم » .

« الا يوجد لديك أكثر من صديق واحد ؟ »

« ليس في هذه البلدة ، لا » .

« لم لا تستدعي شرطيا إذن ؟ سيكون أسرع في الحضور » .

سحب الشاب نفسا عميقا مثل غطاس يستعد لفطسة أخرى :

« اسمعي ، لا حاجة بك لأن ترتعبي . أنا لا أنوي سرقة أو اتلاف أي شيء في هذا البيت الجميل . لن تحصل لك أية متاعب البتة . فلن أكون هنا لأكثر من ربع ساعة » .

فتحت الباب جزئيا . في فتحته وقفت امرأة ترتدي مبدلا ، طويلة ، نحيلة وجميلة لا تزال ، مستخفة بعمرها الذي تجاوز الخمسين .

قالت بصوت دافئ وخفيض : « أود تصديق كلامك » .

قال الشاب بنبرة المضطهد « أنا لا أستطيع أن أفهم ما الذي يجعلك ترتابين بي » .

« أوه . لا شيء على وجه التحديد ... فقط لاننا لم نستقبل زوارا هنا منذ أمد طويل » .

« في هذه الحالة ينبغي أن تكوني مسرورة » . قال الشاب ورفع السماعة ، أدار قرص التلفون ، وبعد فترة قصيرة عدل عن المخابرة التلفونية وأظهر اضطرابه للتخلي عنها .

« أنا واثق أنك لن تعاقبي ... » .

« من قبل من ؟ »

« السيدة » .

« أتهمك السيدة ؟ »

« عدنا » . وتنهد : « لا » .

« حتى لو كانت أنا ؟ »

« خفض الشاب عينيه . « بصراحة توقعت أن تكوني » .

« لم تظهر ذلك » .

« حسنا ، لأنك أردت ان تبقي مستترة ... » .

« لماذا تبدو مرتبكا ، أشعر بالذنب ؟ »

« نعم ، بسبب تطفلي عليك وتعكيري لصفوك » .

« اتسخر ؟ »

« لا . أنا أعني ما أقول . وقد فعلت أكثر من ذلك ، أفسدت عليك عزلتك » .

« كيف تعرف من أكون ؟ »

« قرأت ذلك على البوابة . وتعرفت على الصوت في التلفزيون » .

« ماذا شاهدت في التلفزيون ؟ »

« مقابلة معك » .

« متى ؟ »

« قبل ثلاث سنوات . عندما كان زوجك لا يزال حيا » .

« وأنت تتذكر صوتي؟ .. أنت تعرف الشيء الكثير عني » .
« الجميع يعرفون لو يقرأون الصحف . وقد شاهدت أفلامك » .

فجأة حولت الحديث : « كيف حال يدك ؟ »
« تؤلني قليلا . لا عليك » .

« ماذا كنت تفعل في هذا الجوار ؟ »
« التلقت صورا . أنا مهتم بتاريخ الفن » .

قالت : « هذا ليس مكانا للاهتمام التاريخي » .
كانت لا تزال تقف عند المدخل ، شكل مبهم في الضوء الممتلئ من نوافذ غرفة الاستقبال خلفها .
نشط الشاب : « هو المقصود . لقد هدم نابليون الكنائس القوطية في باريس لانه اعتقد انها كانت معلما من معالم الهمجية . الفن الحديث يفسد الان عتيقا . انظري الى مقتنياتك المنزلية الحديثة ، انها مختلفة تماما » .

« ألهذا السبب كنت تلتقط صورا ؟ »

« نعم » .

« لماذا اخترت يوما غائما بدلا من آخر حيث الشمس مشرقة ؟ »

« الجو » . ابتسم الشاب . « الجو ضروري . التصوير الفني اكثر من حقل نشاط بالنسبة لي » .
« والمبنى اكبر اهمية من شاغليه » .
« الاغنياء يحتفظون بأنفسهم لأنفسهم » .
« ما الذي يجعلك تعتقد بهذا ؟ الانهم لا يدعونك تلج بيوتهم ؟ »

« أنت فعلت . ولكنك استثناء » .

« اتظن هذا ؟ اني أدافع عن عزلي ببقطة تفوق ببقطة الآخرين » .

« أعرف ، ولكنني لم أعن هذا ... » .

نظرت المرأة اليه نظرة تحد :

« أنت تورط نفسك في متاعب ... » .

« ربما ... بيد ان كل ما حدث كان مفاجئا ... »

« لم اتصور ابدا اني سأحظى بفرصة التحدث اليك » .
« حسنا ، الآن وقد حظيت بها ... كيف ستعمل على استغلالها ؟ »

نظر الشاب وقد روع فجأة وخفض عينيه :
« انا لا اتعقبك . أشعر بأنني أتجاوز حدود كرمك ولطفك » .

ورفع يده الى جبهته ثم قال فجأة :

« هل لك أن تريني الطريق الى الحمام ؟ أريد ان اغسل وجهي » .

« أنت على حق . فانت لا تبدو بحالة حسنة .. كان يجب أن انتبه الى هذا بنفسني ... ستقول ان الاغنياء ليسوا فقط متحفظين ، ولكنهم أيضا عديمو

الاحساس . غير انك أردت ان تتلفن ... أتريد ان تتلفن الآن . أم بعد ان تفتسل ؟ » .
« اذا استطعت أن ابقى هنا مدة أطول بعض الشيء » .

ضحكت المرأة وفتحت الباب :

« في هذه الحالة ادخل » .

التقط الشاب حقيبته ودخل قاعة الاستقبال . بدا المكان هنا أكثر اضاءة من الردهة . كانت غرفة مسرفة في الاناقة والترف ، تشبه مجموعة فنية : كان هناك عدد من التماثيل لفنانين قدماء تكشف عن وجوه اختلاف مع لوحات تعود الى فترات أقدم بكثير .

« لماذا أخذت هذه معك ؟ » أشارت المرأة الى الحقيبة .

قال الشاب : « بحكم العادة . انا آسف » .
وضع الحقيبة بجانب كرسي ووقف مترددا يحرق في الصور .

« آه ، نعم ، أنت مصور ، اليس كذلك ؟ » .

« ليس تماما . انا مؤرخ فن .. او بالاحرى ، في سنتي الاخيرة » .

« طيب ، اجلس وارني يدك . اظن انها بحاجة الى اشعة . أتؤذيك ؟ » .

أخذت المرأة يده في يدها بلطف ، وتجاوب هو معها بسعادة ، مستسلما لها بعاطفة أمومية .
« هنا ، أتؤلك ؟ » .

« قليلا ، كما لو اني القى ضربة . الديك المام بالطب ؟ » .

« لا . الآن ان مرفقك . ثابر . أيؤلك هذا ؟ » .

« قليلا » .

« والآن ؟ » .

أمسك الشاب نفسه : « نعم » .

« في أية جامعة أنت ؟ » .

« هانوفر » .

« اسمع » ، قالت المرأة فجأة . « يجب ان تذهب الى المستشفى حالا ، ربما يكون هناك كسر . انها آخذة بالتورم ... الآن ، كما أحسب » .

اعترض الشاب بشكل غريزي : « لا ، لو كان كسرا لشعرت بألم ممض . لقد كسرت ذراعي مرة » .

« وأنت تتزحلق ، بدون شك » . قالت المرأة وهي تنفوس بشكل ساخر في الشاب الذي خفض عينيه .
« لا ، في العمل . صديقي لا يوجد شيء . لقد خفتّ الام » .

« ربما كانوا يريدون عدتك » . سألت المرأة على نحو مفاجيء . « كمصور محترف لا بد أن تكون عدتك غالية » .

« لست مصورا » . قال الشاب مستغربا . « انا طالب ومجالي هو تاريخ الفن ، أخبرتك بهذا » .

« حقا . يا لشرودي . ماذا ارادوا اذن ؟ »
« مالا » .

« كان عليك أن تعطيتهم بكل بساطة . لقد بدأ الوضع يسوء هنا كما في اميركا . عندما كنت في نيويورك كنت أحمل دائما جزدائين ، أحدهما في حقيبتى للتعمية . ولم يكن يحوي أكثر من دولارين . أقصد أنك لو وقعت في دين فمن الممكن أن تقتل ، في وضح النهار . الى هذا الحد بلغ بهم اليأس . وهكذا فالشرطة تقبض عليهم . لا توجد عندهم عقوبة الموت ، هل توجد ؟ » .

« انهم يتحدثون عن اعادتها » . قال الشاب هذا ليبقي الحديث مستمرا .
« وهل أنت مع أو ضد اعادة عقوبة الموت ؟ »
« ضدها » .

« افترض ان أولئك الاشخاص الذين هاجموك قبل قليل قتلوك فعلا ؟ ماذا سيكون شعورك اذا عرفت انهم مقابل قتلك سيعيشون في تنعم ، انهم سيتلقون احكاما يخفف منها حسن الادارة في السجن ، وانهم سيخرجون وعندهم مدخرات في البنك » .
« اعتقد اني سأصبح في خبر كان وقتذاك » .

« هذا صحيح » . ضحكت المرأة . « ولكن تصور ان يحدث هذا القريب لك ؟ ما الذي ستفكر فيه وانت تضع الازهار على قبره ؟ »
« لا أدري ، لم أفكر بهذا أبدا » .
« بالضبط ، عليك ان تعمل التفكير فيه » .
« وماذا عنك ؟ هل تقفين الى جانب عقوبة الموت ؟ »
« لا ، أنا ضدها . دعنا من هذا ، هل سلبوك شيئا ؟ » .

قال الشاب : « نعم ، سلبوني محفظتي . لم يكن فيها شيء كثير » .
« أخذوا اوراقك أيضا ؟ » .
« نعم ، كانت في المحفظة » .
« اذن لو اني طلبت اثبات هويتك ، فلا فائدة » .

ألقت المرأة عليه نظرة فاحصة . جفل الشاب ونهض واقفا :

« بالطبع ، اغفري لي . كنت فظا . كان يجب ان أقدم نفسي . جوزيف بيرجر » .

ضحكت المرأة ، ونظرت اليه باستحسان :
« الآن تم التعارف بيننا . هل كنت تتوقع هذا عندما دخلت الى هنا ؟ » .

« أبدا ، حتى في أفضل أحلامي » .
« حقا ؟ ولكن ربما كانت أجلامك أكثر قربا الى الارض » .

رفع الشاب حاجبه استحياء ، وتوردت المرأة شيئا وفي الحال ضحكت .
« هل أنت رجل عملي ؟ » .

« لا أدري . بشكل معقول . بالقدر الذي يتيح لي الاحتفاظ برأسي خارج الماء » .

« يلوح أنك من النوع الذي يهدف الى أكثر من هذا . لذلك دهشت لاختبارك الفرع الذي اخترت . لا يبدو لي أنك طالب ناشئ ... ماذا يعني اذن ؟ لست حسبه الاختلاص في هذه الامور . ولكم قد تكون مدرسا أو موظفا من موظفي الصيانة ... ستبني لك فرص ملائمة وكثيره في التصوير الفوتوغرافي . هل حلمت في الوصول الى القمة ؟ » .

« من المؤسف ان حيائي رنيبه جدا . ان عليّ ان أكسب عيشي . فأنا لم اولد في حي جميل مثل هذا » .
« وتكسب عيشك من التصوير الفني ... حدثني عن طفولتك » .
« الأفضل لا » .

« لماذا ؟ كانت قاسية ؟ » .
« لم تكن قصة ممتعة في كل فصولها . ينبغي ان تدركي هذا ، نظرا الى أنك كنت يوما ... فقيرة . على اية حال هذا ما تقوله سيرتك الشخصية » .

« وتلك هي الحقيقة . ولكني الآن غنية واسكن في كيف عبرت عنه ؟ .. في حي جميل » .
« احياء جميلة يسكنها اناس رائعون » .

« أوه ، لقد استدرجتك الى ملاحظة تافهة . ولكن بالمناسبة ، هل علمت ان إحدى الفتيات في قضية (مانسون) اظهرت في شهادتها انها كرهت الناس الرائعين ، وانه يجب قتلهم جميعا ؟ ليس من السار ان يكون الانسان حذرا ونزاعا الى الشك ، ولكن مجتمعا يوجد فيه أغنياء وفقراء يجبرنا على ان نكون كذلك . اقول هذا بسبب شعوري بالذنب لاني لم اكن مضيافة . ولكن هذه المسألة كانت ، ببساطة ، موقوفة على شرط ، هل قرأت (ماركس) ؟ » .

« لا تقولي لي أنك تقفين في صف الثورة » .
« بالطبع أقف في صفها ، شريطة ان تشمل الجميع . كم سيكون رائعا ! الجميع فقراء ، والجميع قد تحرروا من سلطان الثروة ... تستطيع ، وانت فقير ، ان تكون انسانا صالحا ... يا للسماء ! وجهك ! لقد نسيت انه بحاجة للفلسف » .

نهض الشاب مصمما :

« اذا لم تمانعي ، افضل ... » .
« لن أسمع منك ... ان الامر يستدعي خبرة امرأة ... وعلى كل حال فالحمام غير مرتب ... وأرى ان أهيمى لك تركيبة ثلج . يبدو ان عينك تنتفخ » .

« لا اظن هذا . من المحتمل انها وسخة فقط » .
« سنرى . ساعدوك بعد لحظة » .
خرجت المرأة . وقف الشاب مترددا لفترة من الوقت ، يسترق السمع ، ربما ، الى ما كانت تفعله .

ثم خطا عبر الغرفة الى الجدار المقابل للنوافذ وراح يتفحص بعضا من رسوم « كاناليتو » . ولبت وقتا امام احداها .

« هل أعجبتك ؟ » كانت المرأة قد عادت .

فوق الطاولة وضعت صينية فضية وقد ربت فيها ضمادات تنذر ببعض الخطر وتشبه الى حد ما العدة في مستوصف صحي .

« ممتازة » . قال الشاب دون أن يتعد عن اللوحة . « الاصلية في متحف (درسدن) ، هذه نسخة » .

« أنت على خطأ . هذه هي الاصلية ، والمستنسخة في متحف (لينينغراد) » .
« وأنا أقول درسدن » .

« أؤكد لك انها في متحف لينينغراد . لقد زرت أنا وزوجي لينينغراد وأرانا القِيم اياها خصيصا » .
« يجب أن تكون هناك نسختان اذن . أو ربما حدث هذا قبل أن تسترجع مجموعات درسدن بعد الحرب » . كان الشاب واقفا لا يزال عند الصورة .
قالت المرأة : « أود التحقق من هذا الموضوع » .
وذهبت نحو خزانة كتب ، انزلت البوما ووضعتها فوق الطاولة . نظرت الى الشاب وهي تبحث في الالبوم ، ولكنه لم يتحرك .

« ألا تستطيع أن تنتزع نفسك منها ؟ » .

« انها ممتازة » .

قلبت المرأة صفحات الالبوم .

« ها نحن ... ثبت في النهاية ان كلينا على حق .

توجد نسختان . تعال هنا » .

خطا الشاب متباطئا عبر الطاولة .

« اترى ؟ حتى النسخ التي تحاكي الاصل فيها اختلافات صغيرة ... من الواضح ان شيئا ما دخل على اساليب التجديد ، فالروس يستعملون طلاء موحيا ... ولكن هذا ، بالطبع ، لن يضيف شيئا الى حسن اطلاقك على هذه المسائل . والآن ، اجلس لاعالج وجهك » .

« صدقيني ، الافضل ... » .

« أخائف أنت ؟ » .

« قليلا » . قالها بصراحة .

« أعدك اني سأكون بمنتهى الرقة ... تعال

الآن » .

تنهد الشاب وجلس . جلست المرأة الى جانبه . وهي تزيح جانبا الحقيبة التي تحتوي على آلات التصوير :
« انها ثقيلة جدا ، ماذا وضعت بها ؟ » .

« الجهاز المعتاد ، ستة في ستة ، ٣٥ ملم ، طقم عدسات » .

أخذت المرأة حشوة من قطن مخضلة وشرعت تمسح وجه الشاب وهي تقول :

« أنا أجهل أوليات عمل الكاميرا . عندما كنت

لا أزال أعمل أفلاما لم أستطع تحمل آلات التصوير . كنت أشعر كما لو ان عينا باردة ، غير انسانية . تتركز عليّ » . هذا هو السبب ، ربما ، في عدم حبي للناس الذين يضعون نظارات » .

نظر الشاب الى صورة زوجها المرسومة . كان يضع نظارات . وابتسم .

« طبعاً ، توجد استثناءات » قالت المرأة .
« يا الهي ... تبدو كما لو انها كدمة ، ولكنه بعض الوحل ، بالإضافة الى انها ملوثة جدا . أيؤذيكَ هذا ؟ » .
« لا ، بسيطة ... كان زوجك جامع لوحات عظيمة » .

« هذه احدي الصيغ للتعبير عما كان في الحقيقة » . وابتسمت المرأة ساخرة . « لقد كان في الواقع جامع مال عظيمة . وأنا صرفت هذا المال في مجال الفن » .
« لماذا ؟ » .

« أنت تسلك الآن كصحفي يجري مقابلة » .

« أنا آسف » .

واصلت المرأة معالجة وجهه .

« أنت تعلم ، اني امقت المقابلات ، والسبب هو تحدثي كثيرا عن نفسي ، وعلى نحو غير حكيم ... ان اي انسان سيعتقد ان قاطعي الطريق أولئك قد فركوا وجهك بالقار ... ولكني لا أحتمل ان توجه اليّ أسئلة » .

« أعذر مرة أخرى . لقد نسيت لفترة انك تنظرين الى الاشياء بوجهة نظر مختلفة ... » .

« هل ستهزني بحكمة ثمينة أخرى عن الاحياء الجميلة ؟ » .

« لا ، اني أحاول ان أعذر عن زلاتي » .

« أيهن ؟ »

« أكثرات هنّ ؟ »

« ماذا تتوقع ؟ »

« لا أدري . كنت مهتاجا . اذا كنت قد تجاوزت

الحدود ... » .

« لست بحاجة لاستعمال صيغة الزمن الماضي » .

« لا أفهم » .

« لا ... الآن ، أنت تبدو أحسن بكثير » . قالت المرأة ثم وضعت جانبا القطن الذي كان جافا جدا . « كان وحلا شنيما » .

انزمت الصمت ، محدقة الى الشاب بهيئة المستجوب . ولفترة من الوقت ظل الشاب خلالها صامتا أيضا ، كان يبدو مضطربا بشكل واضح .

« اني في انتظار أن تساعدني على اكتشاف خطائي ، ان كنت قد أخطأت » .

« تنتظر ... أنت تنتظر الرجال الذين هاجموك

ليذهبوا . قالت المرأة ببرود . « يخيل لي أنهم قد ذهبوا للتو » .
خفض الشاب عينيه وتنهّد : « هل لي أن أتلفن الى الشرطة ؟ » .
« سأفعل هذا عنك . ان ادارة القرص قد تصعب عليك » .
خرجوا الى الردهة ، ووقفت المرأة عند الباب بينما توجه الشاب الى التلفون . وعندما كان يتهيأ لرفع السماعة قالت المرأة فجأة وبشكل حاد :
« هذه المرحية الساخرة بدأت تكون مملة . ليكن واضحا لديك اني كممثلة سابقة أعرف أدوات المكياج عندما أراد . تستطيع أن تغادر بمفردك . وأحذرك ، ان البيت مزود بأجهزة انذار ضد اللصوص مرتبطة بمركز الشرطة . وأنا لا أعلم ما هي لعبتك ، ولكنني انصحك أن تخرج مثلما دخلت » .
استدارت وعادت الى قاعة الاستقبال وأغلقت الباب . صدم الشاب . بعد لحظة فتحت الباب بقوة .
« هل تريدني أن أتلفن للشرطة ؟ »
« أريد حقيقتي » .
« أية حقيقة ؟ »
« حقيقة عدتي » .
« هيا ، أسرع » .
ذهب الشاب الى قاعة الاستقبال ، وبشكل متأن ، التقط الحقيقة ، وفتحها ، ثم شرع يتدبر أمر آلات التصوير .
« هذه هي عدتك ؟ » قالت المرأة ساخرة .
« نعم » . اجاب الشاب بخضوع .
« ماذا يدور في ذهنك ؟ قصة مصورة ؟ »
« لا » .
« لاي صحيفة ؟ أم انت كاتب تعمل لحسابك ؟ »
« لا أعمل لصحيفة ما » .
« لماذا تكذب ؟ أخائف انت من ان استدعيهم ليرموك ؟ »
« لا . أنا طالب ، كما أخبرتك قبل قليل . تلك هي الحقيقة » .
« في (هانوفر) » .
« نعم » .
وضع الشاب الحقيقة على الأرض يائسا .
« عليّ ان أكتب أطروحة ماجستير ، وهذه كانت فرصتي الكبيرة . أنا لا أستطيع القيام بسياحة لكل صالات العرض . ان موضوعي هو (كاناليتو) والفترة التي عاشها في (درسدن) ، وقد رفض زوجك ان يسمح بعمل صور مستنسخة ... »
« ذلك كان زوجي ... لماذا لم تتقدم اليّ ؟ » .
« خفت أن ترفضني ، وعند ذاك سأنتهي الى طريق مسدود » .

« اردت أن تلتقط صورةا للوحة ؟ » .
« نعم » .
« ماذا حسبت ؟ انني سأدعك تدخل بصفتك ضحية هجوم وحينذاك سنعمل على استنساخ لوحة كاناليتو ؟ لقد اعتمدت الضرب على أوتار طلي » .
« كثر الشاب بحياء :
« حسنا - وقد فعلت في آخر الامر . لا بد انك قد خدعت لبعض الوقت » .
« يبدو أنك قد خدعت أنت نفسك . فانت لا تزال تقبض على يدك كما لو انها تؤمك حقا » .
« مجرد إيجاء ذاتي » .
ضحكت المرأة :
« أفدني الآن . هل جريت أم عملت ما جعلك مقطوع النفس لاهثا ؟ » .
« جريت » .
« وانتظرت حتى غادرت (مارياني) الى مركز البريد وبقيت لوحدي ... مخطط صغير وذكي » .
« الا يؤهلني هذا لنيل جائزة ؟ » .
تنفست المرأة بعمق وهزت رأسها بشكل يعبر عن الشك :
« أنت تدهلني ! انت لا تصدق ! » .
« أنت تطرينني ... أنا لم أحرز اي وسام من قبل » .
« ماذا أفعل بك ؟ لا بد أن تكون قد غادرت قبل وقت طويل » .
« ولكنني ما دمت هنا ... » .
« ينبغي أن أدعك تلتقط صورك ؟ » .
« لن يستغرق هذا سوى لحظة . ان لديّ أداة ومضية ملحقة ، رغم ان ضوء النهار يكفي ربما . سأنتهي من مهمتي في خمس دقائق » .
« وماذا بعد هذا ؟ » .
« لن تنشر ابدا . سوى في أطروحتي . التي لن تطبع ، هل تطبع ؟ » .
« اذا كانت جيدة ، من يدري ؟ » . قالت المرأة وهي تشعر بالقلق بسبب هذا الاحتمال . وتراءى للشباب ان النجاح قد امسى في متناول اليد فقال بانفعال شديد :
« أتريدن أن أقسم انها لن تطبع ؟ » .
« بظنر انها لن تطبع حقا ... على أية حال ، اذا كنت ستكتب عن كاناليتو ، يتوجب عليك ان تعرف المزيد عن النسخ » .
« ولكنني لا ازال مترددا بين قبولك ورفضك ... سأكتبها فقط اذا سمحت لي باستنساخ الصورة ... ان هذا سيستغرق وقتا اقل بكثير من هذه الحادثة » .
رمت المرأة بنظرة فاحصة : « اتحسب انها مسألة وقت ؟ » .

تلثم الشاب . طأطأ رأسه وقال برقة :

« لا ، انها مسألة ثقة » .

« أثق بك ؟ لقد عملت . وتعمل . كل شيء لجعلي

أظن فيك الظنون والسيئات » .

« لقد عملت كل شيء لجعلك تفكرين بي طوال

الوقت . كانت مهمة صعبة . هل أبدا ؟ » .

أخرج الشاب من الحقيبة آلة تصوير ذات صورة

منعكسة ونظر الى المرأة ملتصقا .

« لا » .

« عليّ أن أغادر » ؟

« نعم » .

« ألا توجد أية فرصة لاقناعك » ؟

« فرصة ؟ توجد دائما فرص . ولكنك أضعت

فرصتك في حينها » .

« ألا يمكن منحي أخرى » ؟

تشاءت المرأة ، حاجبة فمها بتحفظ .

« اصغ الآن . ان لعبة (البينغ بونغ) هذه تفقد

اثارتها » .

التقط الشاب حقيبته قانطا واتجه نحو الباب .

تلكا عنده .

« أرجوك » قال يائسا . « هل لي على الاقل أن

القي نظرة على تلك الصورة ؟ أنا أعلم انها مستنسخة » .

استغربت المرأة . « ولكنها هناك أمامك ؟ » .

« ليست تلك التي أعني . أنا معجب بـ (منظر

في الغروب) ، وهي ليست في هذه الغرفة » .

ومضت في وجه المرأة نظرة دهش . ثم ابتسمت

ابتسامة مأكرة :

« افرض انها ليست هنا . افرض اني بعثتها ؟ » .

صعق الشاب . وقف وفي عينيه نظرة من أصيب

بخراب تام :

« هذا ... هذا غير ممكن ... لقد سمعت عنها .

قولي انها ليست الحقيقة » .

نظرت اليه بشكل مبهم .

« أتوسل اليك ؟ مستحيل » .

« لا » . قالت بهدوء . « ليست عندي » .

كانت المرأة تراقب تعبير الهزيمة على وجه الشاب

لوقت قصير : ثم سألت :

« أفدني مرة أخرى قبل أن تغادر ، لاجل من

فعلت كل هذا ؟ حب الفن ؟ » .

« ألا تؤمنين بقدرة الناس على حب الفن ؟ » .

« نعم ، أؤمن ، ولكن ليس في مثل حالتك » .

نكس الشاب رأسه ، هازا إياه حزنا . ولكنه

سرعان ما نظر إليها مباشرة وسال بلين :

« ألا تؤمنين حتى بالكبرياء ؟ » .

شخرت المرأة مزدربة :

« لا تحدثني عن الكبرياء . لو كنت تملك ذرة منها

لكنك اعتذرت وغادرت قبل وقت طويل » .

ابتسم الشاب بكابة :

« أحب هذا ، يصدر منك . ان الكبرياء الحقيقية

تمتلك ... يمكنك أن تتحملي كل شيء » .

نظرت المرأة اليه بنفاذ واهتمام مفاجيء :

« كيف تعرف » ؟

« أعرف . لم اكن قد ولدت في حي جميل .

وينبغي أن تعرفي أنت أيضا » .

« اصغ الي ، أيها الشاب . لقد كان عندي طموح

حقيقي ... وقد خرجت الى الوجود لانازع العالم

حقي ... وهذا ما فعلته تماما . ولكن دخولي كان على

مرأى من الجميع ، من الباب الامامي ، في حين أنت ...

أنت تجري خلف صورة عادية لرسام متوسط ...

وأنت تتسلل ككس من الباب الخلفي » .

ردد الشاب بهدوء وهو يلتقط حقيبته : « ربما ،

ربما أنت على حق . رغم اعتقادي انك في موقف مضى

كنت ستبددين تعاطفا تجاهي وكنت راغبة في ذلك جدا .

الآن فقط لا تتذكرين » .

كانت المرأة تصفي اليه باهتمام واضح ، رغم انها

تصرفت وكأن أفكارها في مكان آخر » .

« حسنا جدا ، التقط صورك » .

« نكتة أخرى ؟ » .

« بالطبع . أنت لا تعتقد ان بالامكان التعامل معك

بجدية » .

« وبالتالي فان الصورة ليست عندك ؟ » .

« بلّ عندي » .

« ولكني أطلب الاذن لالتقاط الصور ؟ » .

« ستفعل . اتبعني . انها في قاعة الاستقبال

الآخرى » .

تقدمت الشاب الى باب آخر ، فتحتة وراحت

تنتقل من مكان الى آخر مشيرة . ووقف الشاب غير

بعيد وتعبير شك وعدم تصديق ينطبق في عينيه .

« تفضل » .

تناول حقيبته وخطا نحو الباب ، متباطئا اول

الامر ، غير انه حثّ خطاه وأسرع في الدخول الى قاعة

الاستقبال . في الغرفة علقت بعض اللوحات الزيتية ،

أكثرها يعود الى المدرسة الفينسية ، بينما شغلت أعمال

كاناليتو جدارا ضيقا . تلفت حوله ، وعندما عثر على

الصورة المقصودة سار إليها ، ثم رجع الى الطاولة ،

وعيناه لا زالتا على اللوحة . وبدأ يخرج عدته ، وعندما

انتصب مرة أخرى كان مأخوذا لا يزال ، ماسكا آلة

التصوير .

« هكذا اذن » .

« نعم » . قالت المرأة وهي تنظر اليه بفضول .

« هل هي أكثر أم أقل مما توقعت ؟ » .

« انها أصغر مما توقعت » . قال وعيناه لم تبرحا

النظر الى الصورة . « انك عندما تفكرين وتميدين التفكير بشيء تبدو الحقيقة دائما غير حقيقية بعض الشيء . كما لو اني لا استطيع التصديق انها هنا فعلا » . حول نظره بعيدا عن اللوحة والقي نظرة عجل على المرأة :

« كما لو اني لا أصدق انني هنا فعلا » .
سالته المرأة : « لم لا ؟ » .

شرع يركب عدته ، ينصب حاملا ثلاثي القوائم ويضع آلتين للتصوير فوق الطاولة . التقط احدهما ودار حول الطاولة وكأنه يبحث عن الزاوية الافضل . ووقفت المرأة في الجانب المقابل .

« لم تكن الصورة فقط هي ما فكرت به دائما . فكرت بك ايضا . وقد بدا هذا قبل ذاك بكثير . في المدرسة اعتدت ان اقتطع صورك من الصحف . عرفتك من السينما ، والمجلات ، والتلفزيون . كنت شخصا هبط من عالم آخر . على ظهر يخت . في أوبرا باريس . مع الرئيس . واني لاذكر تحقيقا تلفزيونيا عنك حول رحلة قنص قمت بها . وهل تعلمين انني كطالب اعتدت ان اسافر بالاسعار المخفضة وفي جيبي ماركات قليلة فقط لالقي عليك نظرة خاطفة من بعيد ؟ » . ضغط على زر التوقيت الزمني في آلة التصوير الموضوعه فوق الطاولة . لم تنتبه المرأة .

« اتحاول اخباري انك كنت متعلقا بي ، ام ان ذلك كله يعود الى كاناليتو ؟ » .

« اتسخرين من مشاعري بسؤالك ؟ » .

« لن امتلك الجسارة لفعل هذا . على اية حال ، لقد انجزت عملا شاقا . ولكن ليس بما فيه الكفاية تماما . كان عليك ان تلاحظ ان اسمي لم يكن موجودا على البسابة . اذن فمن اين بالضبط حصلت على عنواني ؟ ليس من دار البلدية ، لانه مدون ومعروف فقط لدى قلة من الاصدقاء المقربين » .

خطا الشاب نحو الحامل وانشغل بآلة التصوير ذات الصورة المنعكسة . فكها عن الحامل ، ووضعها فوق الطاولة ، وتناول آلة تصوير أخرى من حقيبته ، ادار قرصا فيها ، ونقر مصراعها مرتين كما لو انه يختبرها ، ثم عاد الى الحامل .

« انني مصفية » . قالت المرأة .

« أنا آسف » . قال الشاب وعيناه مصوبتان على المعينة (٣) . « يجب ان تعدي بعدم اتخاذ اي اجراء . كانت مجرد صدفة ، صدقيني » .
« (مارياني) ؟ خادمتي ؟ » .

« نعم ، انها ابنة أناس يعرفهم والدا صديق لي » .
« يا لك من مستقتل حقيقي ... ولكنني اعتقدت اني قد نلت منك ... انفجر شيء في تلك الكاميرا . التوقيت ؟ أخشى ان اكون قد دخلت في الصورة » .
« لا يهم ... هل لي ان اسألك شيئا ؟ » .

« الافضل لا في حالة ارتكابك خطأ مضحكا آخر ، دعني أسألك أنا سؤالا بدلا من هذا . هل ان ذهب مارياني الى دائرة البريد كان عملا مدبرا ايضا ؟ » .
« لا ، كنت اراقب بيتك لعدة ايام » .
« كم ، على وجه التحديد ؟ » .
« اربعة » .

« الغريب اني لم الاحظك » .

« أنت غالبا لا تنظرين من النافذة » .

« بالعكس » . قالت المرأة بنبرة حزينة في صوتها . « اني أصرف ساعات عندها . فأنا أحب مراقبة الغيوم . هل حدث أن صورت الغيوم ؟ غير اني أستخدم عادة النوافذ التي تطل على جانب الحديقة . أنا لا استطيع مواجهة المصورين . انهم يحاولون دائما الحصول على صور مني وعليّ أن أختبئ منهم » .
رفع الشاب رأسه من فوق آلة التصوير :
« لماذا ؟ »

« حاول واسعف سؤالك بنفسك » .

« حاولت ولم أستطع حتى الآن . لماذا تعيشين في عزلة ؟ لماذا تفصلين نفسك عن العالم ؟ لماذا لا تدعين أحدا يقترب منك ؟ » .

لم تجب . وأخنى الشاب رأسه .

« أنا آسف . ليس لي الحق في هذا ... كان سؤالا غير لبق . أنا انسان متهور جدا » .

ابتسمت المرأة بكآبة :

« تلك حقيقة . ولكنك شاب » .

« أنت ايضا ! » هتف الشاب باقتناع . « لم أحسب وأنا أراك على البعد انك جميلة حقا وشابة حقا . يجب ان يخبرك أحد بهذا ، وليكن انا حتى لو ادى هذا لطردي ... » .

ضحكت : « لقد حاولت لتوي » .

« يا الهي ، مزيدا من السخرية » .

« أنت تبالغ . انني متأثرة بكلامك . ولكنه غير صحيح . لقد بلغت السن التي لم أعد فيها قادرة على الحقيقة المعذبة . ان ثمن الطموح هو المعرفة . معرفة الدناءة ، معرفة الانانية ، ومعرفة النفاق . كل الاشياء التي استطعت مرة ان أنحني لها اكراما ل ... هنا ، اكراما لاي شيء ؟ لقد اعتدت ان اكون قاسية ، وحتى متحجرة القلب أحيانا ، بيد ان ما كان متناقضا في المظاهر هو امتلاكي لاحتياطي غير محدود من الوفاء في قلوب الناس . وهذا صحيح بشكل مضحك . وأنا الآن أقف على حافة الماراة باستمرار ، واعتقد انك ستففر لي اذا لاح لك اني اصور حالي بطريقة مسرحية . وتفهم » .

قالت هذا بنبرة رقيقة جدا ورفعت نظرها اليه .
« أفهم » . قال الشاب وهو يجاري نفمة صوتها .

« ولكن هل تفهم حقاً ؟ أنت مختلف . جيل مختلف ، عصر مختلف . أنت انسان عملي ، لا اوهام ، لا طموحات » .

« أنت مخطئة » .

« أتحاول أن تثبت أنك انسان رومانتيكي ؟ » .

« لا ، لست كذلك » .

« إذن حب الفن مجرد ادعاء ؟ » .

أجاب : « لا . الفن هو الادعاء . أما الحب فلا » .

صمت كما لو انه خشي ان يقول الكثير . ونظرت

المرأة اليه بشكل مركز .

« ما هو الحب ؟ » . سألت برقة بالغة وفيما

يشبه الهمس .

« لقد أدركت هذا في الساعة الحاسمة » . قال

ذاك بلا تفكير . « لقد صممت على اذلالي . طالب تعيس

من الاحياء الفقيرة يقع في غرام أرملة ملكة مقتنيات

منزلية ، متفطرة وهاوية فن ! امر مضحك ، اليس

كذلك ؟ » .

« فعلاً » . وضحكت . « لم يصفني أحد على هذا

النحو ... أرملة من النبلاء ملكة لمقتنيات منزلية .

على فكرة ، ان زوجي قد شيد أيضاً مصنعا للتبريد » .

« ايهم هذا ؟ » .

« لا » .

نظر في عينيها .

انقلب تعبير المرأة الى سيماء جادة . تنهدت

وامرت يدها فوق رأسه ممسدة اياه برفق . واخذ هو

يدها وطبع عليها قبلة . ندد صوت طقطقة من جهاز

التوقيت في آلة التصوير .

« أفستد الفيلم ... » .

ردد : « أي الافلام ؟ » .

« ماذا تشرب ؟ ويسكي ؟ جن ؟ » .

« أي منهما سيفعل فعله » .

وضعت يدها فوق كتفه وقادته من خلال باب

ضيق في جدار مبطن بالحرير الى داخل مخدع .

وابتسمت مثل فتاة شابة .

« اني احتفظ بالمشروبات بجانب سريري . ليس

لاني أشرب كثيراً ، ولكن في أيام حزينة مثل هذا

اليوم والفيوم قد انتشرت في السماء ، يكون وجود

جرعة في متناول اليد شيئاً طيباً » .

« الجو يصحو والفيوم ستنجلي » . قال الشاب

مشيراً . فجأة انحنى عليها وقبل شفتيها . وعندما

نظر اليها مرة أخرى غمزت بعينها جدلة ، وحلت ،

بحركة عرضية ، متمعدة ، عقدة الستارة فسقطت على

طول النافذة ببطء . استدارت واجتازت المخدع ،

ومن باب الحمام بعثت اليه بابتسامة . ثم اغلقت خلفها .

وسمع صوت رشاش الماء وأعلى منه صوتها وهي تترنم . كان اللحن (أين ذهب الزهار كلها ..) . خلع سترته وفك أزرار قميصه ، ثم جلس على حافة السرير وشرع يحلّ رباط حذائه . دخلت الخادمة غرفة المخدع .

كانت شابة ، فتاة جميلة جداً ترتدي مئزراً

أبيض وتحمل صينية عليها كأس واحدة .

قالت ببطء ووقار : « أخبرني المدام أن أحضر

لك كأس ويسكي سيفعل فعله » .

توقف الترنم في الحمام . وتناهى صوت انفتاح

باب آخر ، في مؤخرة البيت . ذهبت الخادمة الى زر

كهربائي ، وأشعلت النور - ثم انفجرت ضاحكة . وراح

الشاب يتدبر امر قميصه على عجل .

في قاعة الاستقبال كانت آلات التصوير مطروحة ،

وقد نزعت الافلام منها . ذهب وجمعها بسرعة ، ملقياً

اباها داخل الحقيبة ، واستدار ذاهباً باتجاه الباب

المفتوح الذي يقود الى خلف البيت وكأنه أراد أن يقول

شيئاً أو يصرخ ...

قالت الخادمة : « طلبت مني المدام أن أسالك عن

الصحيفة التي دفعت لك لصنع هذه القصة » .

« أغربي عني » .

« أخلاق » . قالت باحتقار . « ولعبة كاناليتو

المزيفة » .

خرج دون أن يتفوه بكلمة أخرى . وعندما وصل

الى البوابة صدر صوت وانفتح الباب تلقائياً . دفعه

بقوة مهتاجاً . في الشارع نظر خلفه . كانت المرأة

تقف عند النافذة . وبسرعة سحب آلة التصوير ،

عابها ونظر ، وهو يستعد ، الى فوق بشكل يعبر عن

شك : كانت المرأة لا تزال تقف هناك . رفع آلة

التصوير . وفي تلك اللحظة سترت المرأة وجهها .

في اليوم التالي ، وفي الصفحة الخامسة من

جريدة محلية ، ظهرت ، بحجم صغير ، تلك الصورة

مع تعليق يقول : أبداً حرون (x) .

إشارات :

(١) البريجات ، جمع بروج : برج صغير ترينيه يقوم عند زاوية مبنى .

(٢) الزجاج المبرغل : زجاج ذو سطح خشن حاجب للرؤية الواضحة .

(٣) العينة : عينة اضافية في آلة التصوير تمكن المرء من معرفة ما ستشتمل عليه الصورة .

(x) ترجمت القصة عن مجلة :

Polish Perspectives. May 1976 No. 5 , pages 43 - 57